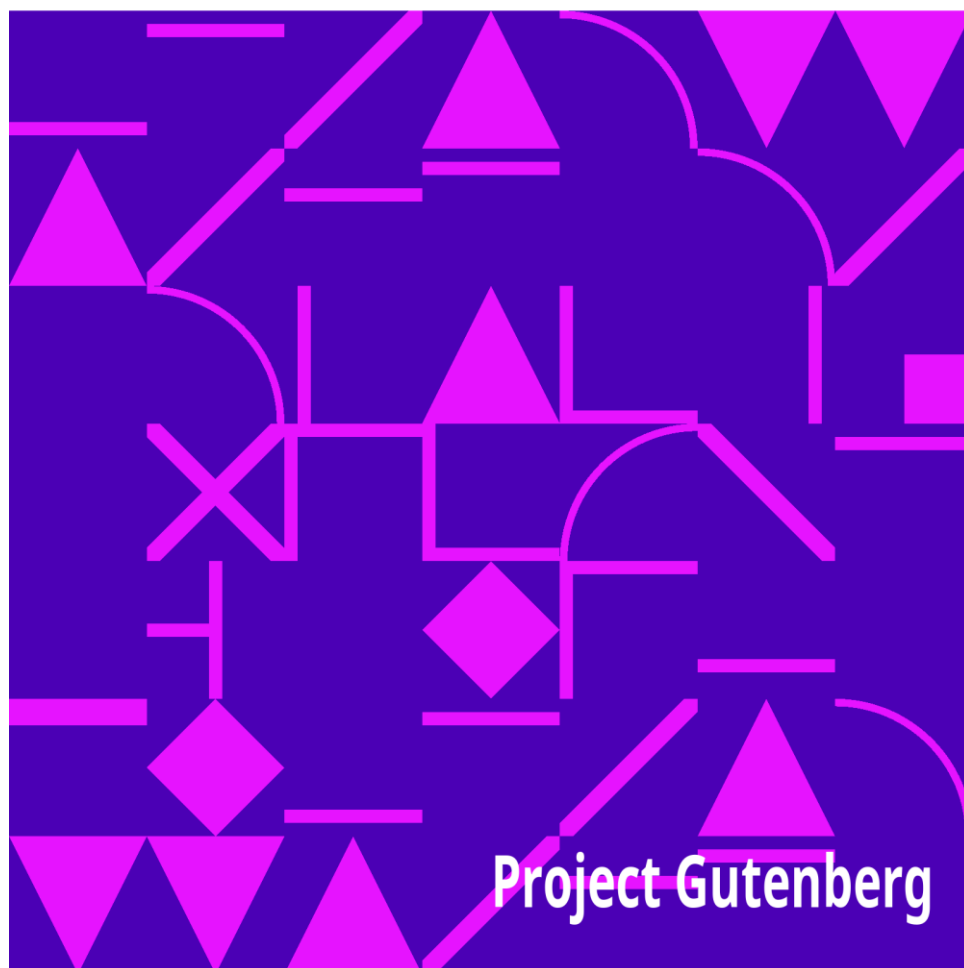


Возрождение в Италии, Том 3 (из 7). Изобразительное искусство

Джон Аддингтон Саймондс

Renaissance in Italy, Volume 3 (of 7)

John Addington Symonds



Электронная книга проекта Гутенберга о Возрождении в Италии, том 3 (из 7)

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинства других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений. Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой книге, или онлайн по адресу www.gutenberg.org. Если вы находитесь за пределами Соединенных Штатов, вам необходимо ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чем использовать эту электронную книгу.

Название: Возрождение в Италии, Том 3 (из 7)

Автор: Джон Аддингтон Саймондс

Дата выхода: 1 марта 2004 г. [Электронная книга № 11559]

Последнее обновление: 28 октября 2024 г.

Язык: Английский

Титры: Подготовлено Тедом Гарвином и корректорами PG Distributed

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ГУТЕНБЕРГА "ВОЗРОЖДЕНИЕ В ИТАЛИИ", ТОМ 3 (ИЗ 7) ***

ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ В ИТАЛИИ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

АВТОР ДЖОН АДДИНГТОН САЙМОНДС

АВТОР КНИГ "ВВЕДЕНИЕ В ИЗУЧЕНИЕ ДАНТЕ", "ЭТЮДЫ О ГРЕЧЕСКИХ ПОЭТАХ" И "ОЧЕРКИ По ИТАЛИИ И ГРЕЦИИ"

Dii Romæ indigetes, Trojæ tuque auctor, Apollo,

Unde genus nostrum coeli se tollit ad astra,

Hanc saltem auferri laudem prohibete Latinis:

Artibus emineat semper, studiisque Minervæ,

Italia, et gentes doceat pulcherrima Roma;

Quandoquidem armorum penitus fortuna recessit,

Tanta Italos inter crevit discordia reges;

Ipsi nos inter sævos dstringimus enses,

Nec patriam pudet externis aperire tyrannis

ЛОНДОН

СМИТ, ЭЛДЕР И КО

1899

ПРЕДИСЛОВИЕ ^[1]

Этот третий том моей книги "Ренессанс в Италии" не претендует на то, чтобы проследить историю итальянского искусства, а скорее на то, чтобы определить их отношение к основному движению культуры Возрождения. Постоянно помня об этом, главной цели всей моей работы, я попытался объяснить зависимость искусства от средневекового христианства в момент его зарождения, его постепенное освобождение от церковного контроля и окончательное обретение им свободы в тот момент, когда классическое возрождение достигло кульминации.

Не заметить средневековый период в этой эволюции было бы невозможно, поскольку возрождение скульптуры и живописи в конце тринадцатого века было одним из самых ранних признаков того нового интеллектуального рождения, которому мы даем название ренессанса. Поэтому мне пришлось довольно подробно остановиться на этапах развития архитектуры, скульптуры и живописи, которые являются прелюдией к надлежащему возрасту моей собственной истории.

Изучая архитектурную ветвь предмета, я обращался к "Иллюстрированному руководству по архитектуре" Фергюссона, к "Чичероне" Буркхардта, к "Терракотовым зданиям Северной Италии" Грюнера, к "Воспоминаниям архитекторов" Милиции и ко многим иллюстрированным работам, посвященным отдельным зданиям в Риме, Тоскане, Ломбардии и Венеции. Для изучения истории скульптуры я использовал "Чичероне" Буркхардта и две важные работы Чарльза К. Перкинса, озаглавленные "Тосканские скульпторы" и "Итальянские скульпторы". Такие книги, как "Три порта Баттистеро во Флоренции", "Орвиетский собор" Грюнера и "Табернаколо делла Мадонна д'Орсаммикеле" Ласинио, были полезны своими иллюстрациями. Для изучения истории живописи я использовал главным образом "Вите де пи эччелленти Питтори" Вазари и др., в издании Ле Монье "История живописи" Кроу и Кавалькасея, "Чичероне" Буркхардта, иллюстрированную "Историю итальянской культуры" Розини, "Искусство Кретьена" Рио и "Историю культуры Италии" Анри Бейля. Однако я бы значительно вышел за рамки предисловия, если бы стал составлять список всех книг, с которыми я консультировался у профита по истории искусств в Италии.

В этой части своей работы я чувствую, что обязан не столько чтению, сколько наблюдению. Я не помню, чтобы упоминал какое-либо важное здание, статую или картину, которые у меня не было возможности изучить. То, что я написал в этой книге о памятниках итальянского искусства, всегда сначала отмечалось лицом к лицу с оригиналами, а затем исправлялось, модифицировалось или подтверждалось в ходе последующих поездок в Италию. Я знаю, что этот метод композиции, если он обладает достоинством свежести, влечет за собой некоторое стилевое неравенство и непропорциональность в распределении материалов. Поэтому при окончательной подготовке моей работы к печати я постарался, насколько это было возможно, компенсировать этот недостаток, придерживаясь главного мотива моей темы — иллюстрации духа Возрождения, как он проявлялся в искусстве.

В заключение я должен добавить, что Главы VII. и IX. и Приложение II. частично перепечатаны из "Вестминстера", "Корнхилла" и "Современника".

КЛИФТОН: *март* 1877 года.

СНОСКИ:

[1]

К оригинальному изданию этого тома.

Содержание

ГЛАВА I-ПРОБЛЕМА ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ

Искусство Италии и Греции—Ведущая фаза культуры—Эстетический тип литературы—Живопись высшее итальянское искусство—Его задача в эпоху Возрождения—Христианские и классические традиции—Скульптура у древних—Живопись у романских народов—Средневековая вера и суеверия—Перспективы живописи—Насколько фигуративные искусства могут выражать христианские идеи?—Греческая и христианская религия—Пластическое искусство неспособно решить проблему—Необходимо более эмоциональное искусство—Место скульптуры в эпоху Возрождения—Живопись и христианская история—Гуманизация церковных идей искусством—Враждебность Духа истинного благочестия искусству—Компромиссы, достигнутые Церковью—Святой Себастьян фра Бартоломео—Непримиримость искусства и теологии, искусства и философии—Перепросмотр—Искусство в конце концов становится языческим—Музыка—Будущее живописи после Возрождения.

ГЛАВА II-АРХИТЕКТУРА

Архитектура средневековой Италии—Милан, Генуя, Венеция—Деспоты как строители—Разнообразие стилей—Местные влияния—Ломбардский, тосканский, романский, готический стили—Отсутствие чувства готики в Италии—Соборы Сиены и Орвието—Светские здания средневековья—Флоренция и Венеция—Частные дворцы—Общественные залы—Палаццо Синьории во Флоренции—Арнольфо ди Камбио—С. Мария дель Фьоре—Купол Брунеллески—Возрождение классицизма в архитектуре—Римские руины—Три периода в архитектуре эпохи Возрождения —Их характеристики—Брунеллески —Альберти—Дворцовое строительство-Микеллоццо—Декоративная работа эпохи Возрождения—Браманте—Церковь Умильты Витони в Пистойе—Палаццо дель Те—Вилла Фарнезина—Сансовино в Венеции—Микеланджело—Здание Святого Петра—Палладио—Палаццо делла Раджоне в Виченце—Ломбардские архитекторы—Теоретики и ученики Витрувия —Виньола и Скамоцци—Европейское влияние палладианского стиля —Сравнение ученых и архитекторов в связи с Возрождением образования.

ГЛАВА III-СКУЛЬПТУРА

Никкола Пизано—Неизвестность источников по истории ранней итальянской скульптуры—Легенда о Пизано Вазари—Снятие с креста в Лукке—Изучение природы и античности—Саркофаг в Пизе—Пизанская кафедра—Школа Никколы—Джованни Пизано—Кафедра в Сан-Андреа в Пистойе—Фрагменты его работы в Пизе—Могила Бенедикта XI. в Перудже—Барельефы в Орвието-Андреа Пизано—Отношение скульптуры к живописи—Джотто—Подчинение скульптуры архитектуре в Италии—Влияние Пизано в Венеции—Бальдуччо из Пизы—Орканья—Дарохранительница Орсаммикеле—Ворота флорентийского баптистерия —Соревнование Гиберти, Брунеллески и Делла Кверча—Сравнение пробных работ Гиберти и Брунеллески—Сравнение работ Гиберти и Делла Кверча-Барельеф —рельефы С. Петронио—Образование Гиберти-Его живописный стиль в барельефе—Его любовь к античности—Донателло-Ранний визит в Рим—Христианские сюжеты—

Реалистическая трактовка—С. Джордж и Дэвид—Джудит—Конная статуя Гаттамелаты—Влияние натурализма Донателло—Андреа Вероккио—Его Давид—Статуя Коллеони—Алессандро Леопарди—Статуя Франческо Сфорца работы Лионардо—Поллауоли—Гробницы Сикста IV. и Иннокентий VIII.—Лука делла Роббиа — Его обработка глазурованной фаянсовой посуды—Агостино ди Дуччо—Оратория Святого Бернардино в Перудже—Антонио Росселлино—Маттео Чивитали—Мино да Фьезоле—Бенедетто да Маджано—Характеристики и шедевры этой группы—Надгробные памятники—Гробницы Андреа Контулчи в Сан—Мария—дель—Пополо—Дезидерио да Сеттиньяно—Скульптура в Сан—Франческо в Римини—Венецианская скульптура—Верона—Гвидо Маццони из Модены—Чертоза Павийская—Капелла Коллеони в Бергамо—Сансовино в Венеции—Языческая скульптура—Ученые Микеланджело—Баччо Бандинелли—Бартоломмео Амманати—Челлини—Джан Болонья—Обзор истории скульптуры эпохи Возрождения.

ГЛАВА IV—ЖИВОПИСЬ

Распределение художественных дарований в Италии—Флоренция и Венеция — Классификация по школам—Этапы эволюции живописи—Чимабуэ —Мадонна Ручеллаи—Джотто—Его широкая деятельность—Размах его искусства—Жизнестойкость—Композиция—Цвет—Натурализм—Здоровый вид—Фрески в Ассизи и Падуе—Легенда о Святом Франциске—Джоттески—Картины Страшного суда—Орканья в капелле Строчи—Амброджо Лоренцетти в Пизе—Догматическое богословие—Капелла дельи Спагнуоли—Траини "Триумф Святого Фомы Аквинского"—Политическая доктрина, выраженная на фресках—Сала делла Паче в Сиене—Религиозное искусство Сиены и Перуджи—Отношение художников джотте к эпохе Возрождения.

ГЛАВА V—ЖИВОПИСЬ

Средневековые мотивы исчерпаны—Новый импульс к техническому совершенству—Натуралисты в живописи—Промежуточные достижения, необходимые для Великой эпохи искусства—Позитивный дух Пятнадцатого века—Мазаччо—Современная манера—Паоло Уччелло—Перспектива—Художники—реалисты—Модель—Пьеро делла Франческа—Его изучение формы—Воскрешение в Борго Сан Сеполькро—Мелоццо да Форли—Скварчионе в Падуе—Джентиле да Фабриано—Фра Анджелико—Беноццо Гоццолли—Его декоративный стиль—Липпо Липпи— Фрески в Прато и Сполето—Филиппино Липпи—Сандро Боттичелли— Его ценность для изучающих фантазию эпохи Возрождения—Его чувство мифологии—Пьеро ди Козимо—Доменико Гирландаджо—В каком смысле он отражает Эпоху—Прозаический дух—Флоренция до сих пор была высшей в живописи—Распространение художественной деятельности по всей Италии—Меценатство Медичи.

ГЛАВА VI—ЖИВОПИСЬ

Два периода истинного Возрождения—Андреа Мантенья—Его Скульптурный дизайн—Его натурализм—Римское вдохновение—Триумф Юлия Цезаря—Барельефы—Лука Синьорелли—

Предшественник Микеланджело—Анатомические исследования—Чувство прекрасного—Часовня Сан—Бризио в Орвието — Ее арабески и медальоны—Степени в его идеале—Энтузиазм к органической жизни—Способ обращения с классическими предметами—Перуджино—Его пиетистский стиль—Его формализм—Психологическая проблема его жизни—Ученики Перуджино—Пинтуриккьо— В Спелло и Сиене—Франция—Фра Бартоломео—Переход к Золотому веку—Лионардо да Винчи—Маг эпохи Возрождения—Рафаэль—Мелодист—Корреджо—Фавн—Микеланджело-Пророк.

ГЛАВА VII—ВЕНЕЦИАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ

В Венеции живопись расцвела поздно—Условия, предлагаемые Венецией искусству—Шелли и Пьетро Аретино—Политические обстоятельства Венеции—Сравнение с Флоренцией—Дворец герцогов—Искусство, рассматриваемое как дополнение к государственной пышности—Миф о Венеции—Героические подвиги Венеции—"Рай" Тинторетто и "Картина бала" Гварди —Ранние венецианские мастера Мурано—Джан Беллини—"Маленькие ангелы" Карпаччо—Мадонна Сан—Заккариа—Джорджоне—Аллегория, идиллия, выражение эмоций—Монах у церкви Клавикорды—Тициан, Тинторет и Веронезе—Попытка Тинторетто драматизировать венецианское искусство—Земное величие Веронезе—Софокловская гармония Тициана—Их школы—Дополнительные характеристики Веронезе—Тинторетто—Его энергия воображения—Преобладающая поэзия—Совершенство равновесия Тициана—Вознесение Мадонны-Дух, общий для великих венецианцев.

ГЛАВА VIII—ЖИЗНЬ МИКЕЛАНДЖЕЛО

Контраст Микеланджело и Челлини—Происхождение и отрочество Микеланджело—Работа с Гирландайо—Сады Сан—Марко—Круг Медичи—Ранние очерки скульптуры—Визит в Болонью—Первый визит в Рим—Пьета Святого Петра—Микеланджело как патриот и друг Медичи—Карикатура на битву при Пизе—Микеланджело и Юлий II.—Трагедия гробницы—Дизайн мавзолея папы Римского—Визит в Каррару—Бегство из Рима—Микеланджело в Болонье—Бронзовая статуя Юлия—Возвращение в Рим—Потолок Сикстинской капеллы—Греческое и современное искусство—Рафаэль-Микеланджело и Лев X.-S. Лоренцо—Новая ризница—Обстоятельства, при которых она была спроектирована и частично достроена—Значение аллегорий—Незавершенное состояние мрамора Микеланджело—Павел III.—"Страшный суд"—Критические замечания современников—Купол Собора Святого Петра—Виттория Колонна—Томмазо Кавальери—Личные привычки Микеланджело—Его эмоциональный характер—Последняя болезнь.

ГЛАВА IX—ЖИЗНЬ БЕНВЕНУТО ЧЕЛЛИНИ

Его слава—Его автобиография — Ее значение для изучающего историю, манеры и характер в эпоху Возрождения—Рождение, происхождение и отрочество-Игра на флейте—Ученичество у Марконе—Вандержар—Ремесло ювелира во Флоренции—Торриджани и Англия—Челлини уезжает из Флоренции в Рим—Ссора с Гуасконти—Ярость убийцы—

Челлини сам себе закон—Три периода его возмужания—Жизнь в Риме—Диего на банкете—Чувство физической красоты эпохи Возрождения—Мешок о Риме—Чудеса в жизни Челлини—Его привязанности—Убийство наемного убийцы его брата—Убежище—Прощение грехов—Заклинание в Колизее—Первый визит во Францию—Приключения в пути—Обвиняется в краже драгоценностей короны в Риме—Заключение в замке С. Анджело—Губернатор—Побег Челлини—Его видения—Природа его религии—Второй визит во Францию—Странствующий двор—Маленький Замок—Челлини во французских судах—Сцена в Фонтенбло—Возвращение во Флоренцию—Козимо Медичи как покровитель—Интриги мелкого двора—Бандинелли—Герцогиня—Статуя Персея—Конец жизни Челлини—Челлини и Макиавелли.

ГЛАВА X—ЭПИГОНЫ

Полное развитие и упадок живописи—Исчерпание старых мотивов—Отношение Лионардо к своим ученикам—Его наследие ломбардской школе—Бернардино Луини—Гауденцио Феррари—Преданность Сакри Монти—Школа Рафаэля—Ничего не осталось, кроме подражания—Пагубное влияние Рима—Джулио Романо—Маньеристы Микеланджело—Неправильное представление о Микеланджело—Корреджо не основывает школу—Пармиджанино—Маккинисти—Болоньезе—После —рост искусства во Флоренции—Андреа дель Сарто—Его последователи—Понтормо—Бронзино—Возрождение живописи в Сиене—Содома—Его влияние на Паккья, Беккафуми, Перуцци—Гарофало и Доссо Досси в Феррари—Кампи в Кремоне—Брешиа и Бергамо—Упадок во второй половине шестнадцатого века—Контрреформация—Угасание ренессансного импульса.

ПРИЛОЖЕНИЕ I—Кафедры Пизы и Равелло

ПРИЛОЖЕНИЕ II —Сонеты Микеланджело

ПРИЛОЖЕНИЕ III—Хронологические таблицы

ГЛАВА I - ПРОБЛЕМА ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ

Искусство Италии и Греции—Ведущая фаза культуры—Эстетический тип литературы—Живопись Высшее итальянское искусство—Его задача в эпоху Возрождения—Христианские и классические традиции—Скульптура для древних—Живопись для романских народов—Средневековая вера и суеверия—Перспективы живописи—Насколько фигуративные искусства могут выражать христианские идеи?—Греческая и христианская религия—Пластическое искусство неспособно решить проблему—Необходимо более эмоциональное искусство—Место скульптуры в эпоху Возрождения—Живопись и христианская история—Гуманизация церковных идей искусством—Враждебность Духа истинного благочестия искусству—Компромиссы, достигнутые Церковью—Святой Себастьян фра Бартоломео—Непримиримость искусства и теологии, искусства и философии—Перепросмотр—Искусство в конце концов становится языческим—Музыка—Будущее живописи после Возрождения.

Возможность вкладывать каждую фазу и разнообразие интеллектуальной энергии в форму искусства была предоставлена только двум нациям, грекам и итальянцам, причем последним только во времена Возрождения. Между тринадцатым и семнадцатым веками в Италии не было произведено ничего примечательного, что не носило бы на себе отпечаток изобразительного искусства. Если действительно можно сказать, что методы науки регулируют наш образ мышления в настоящее время, то не менее верно и то, что в эпоху Возрождения искусство оказывало такое же контролирующее влияние. Мало того, что каждый отделившийся от искусства практиковался с исключительным успехом; не только национальный гений в очень большой степени был поглощен живописью, скульптурой и архитектурой; но эстетический импульс был распространен более тонко и широко, чем это можно было предположить само по себе. Она завладела итальянцами в самом центре их интеллектуальной жизнеспособности, наложив свои условия на все проявления их мысли и чувства, так что даже их недостатки можно в значительной степени приписать их неспособности отказаться от эстетической точки зрения.

Мы видим это в их литературе. Вероятно, никто, кроме художественных натур, никогда не отдаст полной справедливости поэзии Возрождения. Критики, наделенные меньшей чувствительностью к красоте очертаний и гармонии формы, чем итальянцы, жалуются, что их поэзии недостает существенных качеств; и только благодаря долгому знакомству с пластическим искусством их современников мы начинаем понимать, на каких основаниях стояли Ариосто и Полициано. Тогда мы понимаем, что эти поэты были не столько неспособны, сколько инстинктивно не желали выходить за пределы определенного круга воздействий. Они подчиняли свою работу идеалу своего времени, и этот идеал был тем, к которому мог бы успешно стремиться художник, а не поэт. Черда картин, гармонично составленных и деликатно окрашенных, чтобы радовать мысленный взор, удовлетворила вкус итальянцев. Но каким бы изысканным по замыслу, богатым по цвету и завершенным по исполнению ни было это литературное произведение, изучающему Север, кажется, что ему недостает высших элементов гениальности — возвышенности воображения, драматической страсти, энергии и серьезности цели. Точно так же ему трудно оценить те дидактические сочинения на пустяковые или прозаические темы, которые восхищали итальянцев именно по той причине, что их мастерство превосходило материал. Эти недостатки, как мы о них судим, еще более очевидны в более серьезных областях литературы. В эссе или трактате мы заботимся не столько о сбалансированном расположении частей или красиво закругленных периодах, хотя

элегантность может считаться неотъемлемой частью классических шедевров, сколько о весомости материала и острых наблюдениях. Имея последнее, мы можем при необходимости обойтись и без первого. Итальянцы эпохи Возрождения, находясь под влиянием изящных искусств, стремились к форме и довольствовались риторикой. Поэтому мы осуждаем их моральные изыскания и критику как хлипкие игрушки интеллектуальных сладострастников. И все же правильный способ отдать должное этим стилистическим мелочам - рассматривать их как продукт всеобъемлющего художественного гения народа, самым серьезным увлечением которого была эстетика.

Речь итальянцев той эпохи, их социальные привычки, их идеал манер, их стандарт морали, оценка, которую они формировали о людях, были в равной степени обусловлены искусством. Это была эпоха великолепных церемоний и великолепных парадов, когда убранство домов, доспехи солдат, одежда горожан, помпезность войны и пышность празднеств были неизменно прекрасны. Бесчисленные мастера, не менее искусные в технических деталях, чем отличавшиеся редким вкусом, расточали богатство художественных изобретений для изготовления самых скромных предметов домашнего обихода, чашек и подносов, дверных панелей и деталей камина, покрывал для кроватей и крышек сундуков для белья. От папы римского на кафедре Святого Петра до клерков во флорентийской конторе - каждый итальянец был знатоком искусства. Искусство поставляло духовный кислород, без которого жизнь эпохи Возрождения, должно быть, атрофировалась. В тот период необычайной активности вся нация, казалось, была наделена инстинктом прекрасного и способностью воспроизводить его во всех мыслимых формах. Путешествуя по Италии в наши дни, когда "время, война, грабеж и скупка" сделали все возможное, чтобы лишить страну ее сокровищ, мы все еще восхищаемся несравненными и бесчисленными красотами, хранящимися в каждом городе и деревушке. Прогуливаясь по картинным галереям Северной Европы, загородным резиденциям английской знати и дворцам Испании, мы все еще вынуждены размышлять об одном и том же: как Италия могла добиться того, чего она достигла, за столь короткий промежуток времени? Какими, должно быть, когда-то были дома и церкви, из которых были изъяты эти трофеи, но которые до сих пор остаются такими богатыми шедеврами? Психологически объяснить эту универсальную способность нации к изобразительному искусству в эту эпоху, пожалуй, невозможно. И все же факт остается фактом: тот, кто хочет понять итальянцев эпохи Возрождения, должен изучать их искусство и крепко держаться за эту Ариаднину нить в лабиринте национального характера. Он должен научиться осознавать, что в этом кроются источники их интеллектуальной силы, а также секрет их интеллектуальной слабости.

Охватить одним исследованием различные формы искусства в Италии или проанализировать связь эстетического инстинкта с многообразными проявлениями Возрождения выходит за рамки данной работы. Даже более узкая задача, которой я должен себя ограничить, слишком обширна для тех ограничений, которые я вынужден налагать на ее решение. Я намерен рассматривать итальянскую живопись как единственный законченный продукт, оставшийся от достижений этого периода, касаясь скульптуры и архитектуры более поверхностно. Живопись - это не только искусство, в котором итальянцы стоят в неприступном одиночестве среди всех наций современного мира, но и то, которое наилучшим образом позволяет нам оценить их гениальность в то время, когда они произвели впечатление своей культурой на остальную Европу. В истории итальянского интеллекта живопись занимает такое же место, как скульптура в греческой. Однако прежде чем приступить к описанию развития итальянского искусства, необходимо обсудить некоторые предварительные вопросы, важные для правильного

понимания связи живописи с идеями Возрождения и для объяснения ее превосходства над родственным искусством скульптуры той эпохи. Я чувствую себя тем более обязанным сделать это, потому что моя цель в этой книге - рассматривать искусство с особой привязкой к общей культуре нации.

Какова, позвольте спросить в первую очередь, была задача, поставленная перед изобразительным искусством на пороге современного мира? Прежде всего, они должны были придать форму идеям, выработанным христианством, и воплотить класс эмоций, неизвестных древним.^[2] Наследие средневековья должно было быть присвоено и выражено. В ходе выполнения этой работы художники помогли очеловечить религию и раскрыли достоинство и красоту человеческого тела. Затем, в пятнадцатом веке, были открыты богатства классической культуры, и искусство было призвано помочь в интерпретации древнего мира современным умом. Проблема больше не была простой. Христианские и языческие традиции пришли в тесный контакт и боролись за власть недавно освобожденного интеллекта. В ходе этой борьбы искусства, верные своим собственным принципам, устранили из обеих традиций более чисто человеческие элементы и выразили их в красивой форме для воображения и чувств. Кисть того же художника изобразила свадьбу Вакха с Ариадной и упавшую в обморок Марию на Голгофском холме. Не обращая внимания на какую-либо опасность для догматической ортодоксии и не боясь поощрять языческую чувственность, художники воплотили свой современный идеал красоты в двойном поле христианской и эллинской легенд. Прежде чем сила живописи иссякла, она, таким образом, прошла через весь цикл мыслей и чувств, составляющих содержание современного сознания. На протяжении всего этого представления искусство проявляло себя мощным помощником в раскрепощении интеллекта; беспристрастность, с которой его методы применялись к предметам священным и мирским, акцент, делавшийся на физической силе и красоте как на хороших вещах и желанности, подчинение классических и средневековых мифов единому эстетическому закону красоты, - все это имело тенденцию отвлекать внимание от различий между язычеством и христианством и сосредоточивать его на добродетели того человечества, в котором оба находят свою гармонию.

Поскольку это в целом задача, поставленная перед искусством эпохи Возрождения, мы можем затем задаться вопросом, в чем заключалось специфическое качество модерна в отличие от античного чувства, и почему живопись не могла не занять первое место среди современных искусств. Другими словами, как получилось, что, в то время как скульптура была характерным изобразительным искусством античности, живопись стала отличительным видом изобразительного искусства современной эпохи? Никакая истинная форма фигуративного искусства не стояла между греческой скульптурой и итальянской живописью. Последний взялся за работу по приданию мысли осмысленной формы мертвыми руками первого. Традиция, связывающая искусство с религией, также не была прервана, хотя старый цикл религиозных идей был заменен новым. Позднеримские и византийские нравы, благодаря которым жизненная энергия афинского гения превратилась в бесплодный формализм, все еще сохранялись, придавая грубую и безжизненную форму христианским концепциям. Но мыслящий и чувствующий субъект, тем временем, претерпел изменения настолько важные, что теперь ему настоятельно потребовались новые каналы для своего самовыражения. Им было суждено найти их не в скульптуре, как в старину, а в живописи.

В промежуток между закрытием древнего мира и началом нового вера христиан была привязана к символам и материальным объектам немногим лучше, чем к фетишам. Воинство, реликвия, чудотворная святыня, вещи, наделенные таинственной силой, вызывали тоску и благоговейный трепет у множества средневековых людей. К таким конкретным фактам верующие относили свое ощущение невидимого божества. Земля Иерусалима, Гроб Господень, Дом Лорето, Судариум Святой Вероники вызывали у них глубочайшие чувства благоговейного обожания. Подобно Фоме, они не могли довольствоваться верой; они также должны были прикоснуться к ней. В то же время, в явном противоречии с этим требованием чувственных вещей как признаков сверхчувственной силы, требования догмы к интеллекту стали более властными, и мистицизм открыл для грезящей души царство духовного восторга. Для фигуративного искусства не было настоящего места ни в одном из этих регионов. Живопись и скульптура были одинаково чужды грубых суеверий, схоластических тонкостей и экстатических трансов средневековья; не имели они и ничего общего с логикой теологии. Верующие, которые со страстью целовали обломок креста, могли бы найти лишь немного, что могло бы удовлетворить их пыл, в картинах, написанных гениальным человеком. Бесформенный деревянный идол, наделенный способностью излечивать болезни, очаровывал паломника больше, чем статуя, примечательная только своей красотой или правдивостью жизни. *We all know that wunderthätige Bilder sind meist nur schlechte Gemälde.* Только в архитектуре мистицизм Средневековья, их смутное, но сильное чувство бесконечности, их стремление к невидимому божеству, но локализованному в святых вещах и местах, нашли художественный выход. Таким образом, архитектура была, по сути, средневековым искусством. Расцвет скульптуры и живописи свидетельствовал о пробуждении к жизни новых способностей, свежих интеллектуальных интересов и нового способа постижения старой сущности религиозного чувства; ибо понимание этих искусств предполагает наслаждение прекрасными вещами ради них самих, сочувственное отношение к чувственному миру, новую свободу разума, порожденную возрождением общества через любовь.

Средневековые верования были еще живы, когда первые итальянские художники начали свою работу, и искренним стремлением этих людей было изложить в красивой и достойной форме истины христианства. Перед глазами молящегося больше не должно быть простой подставки или камня для созерцания: его воображению должно помогать драматическое представление сцен священной истории, а его набожность должна оживляться живыми образами страстей Господних. Дух должен беседовать с духом не через завесу символов, а через прозрачную среду искусства, само по себе наполненное жизнью и сияющее идеальной красотой. Более того, тело и душа должны быть примирены, и подобие Богу должно быть еще раз признано в чертах лица и конечностях человека. Таково было обещание искусства, и это обещание было в значительной степени выполнено живописью четырнадцатого века. Люди перестали поклоняться своему Богу в святости уродства; и большой город назвал свою улицу Рад в день рождения первой картины, придав религиозной эмоции эстетическое очарование. Но для выполнения данного ими обещания искусствам было необходимо, с одной стороны, войти в область, не совсем им принадлежащую, — область абстракций и мистических концепций; а с другой - создать мир чувственной прелести, в котором духовный элемент был материализован в ущерб его собственному существенному качеству. Дух, действительно, говорил с духом, поскольку это касалось религиозного содержания; но плоть говорила также с плотью в эстетической форме. Воплощение, обещанное искусством, предполагало соответствующую

чувственность. Небеса были низведены на землю, но ценой того, что люди поверили, что сама земля является небесной.

На этом этапе предмет нашего исследования, естественно, распадается на два основных вопроса. Первый касается формы изобразительного искусства, специально адаптированной к требованиям религиозной мысли четырнадцатого века. Во втором рассматривается эффект, возникающий как в искусстве, так и в религии от выражения мистических и теологических концепций в пластической форме.

Когда мы рассматриваем природу идей, усвоенных человеческим разумом в Средние века, становится ясно, что искусство, чтобы выразить их, требовало языка, в котором греки никогда особо не нуждались и, следовательно, никогда полностью не изучали. Переоценить разницу с эстетической точки зрения между религиозными представлениями греков и теми, которые христианство сделало существенными, было бы трудно. Вера, надежда и милосердие; смирение, выносливость, страдание; воскресение и Суд; покров и Искушение; Небеса и Ад; высота и глубина смешанной природы человека; драма человеческой судьбы перед престолом Божиим: в сферу подобных мыслей, ярких и торжественных, выходящих за пределы области чувств и телесности, уносящих разум в идеальный мир, где земные вещи обрели новую реальность благодаря своей связи с невидимым и бесконечным Запредельным, было ввергнуто современное искусство в зачаточном состоянии. Здесь не было ничего конечного или осязаемого, никакой радости в красоте девичьих лбов или стремительности движений молодого мужчины, никакой простой идеализации естественной прелести. Человеческое тело, которое фигуративное искусство должно было использовать в качестве средства своего выражения, перестало иметь ценность само по себе, перестало быть истинным и адекватным вложением мыслей, требуемым от художника. В лучшем случае его можно было бы воспринять только как символ некоего внутреннего смысла, святилище обитающего в нем духа, более благородного, чем он сам; точно так же, как алебастровая лампа обязана своей красотой и ценностью пламени, которое она более чем наполовину скрывает, свету, проходящему через ее едва заметные прозрачные стенки.

В древнем искусстве те моральные и духовные качества, которые греки признавали истинно человеческими и, следовательно, божественными, позволили воплотить себя в тщательно подобранных типах физического совершенства. Божества греческой мифологии были ограничены условиями естественного существования: это были мужчины и женщины более широкого профиля и более свободные личности; менее сложные, поскольку каждый обладал каким-то одним атрибутом; менее стесненные в действиях, поскольку не было ограничений на проявление власти. Страсти и способности человека, проанализированные бессознательной психологией и обожествленные религиозной фантазией, были облечены скульптурой в соответствующие формы, с тактом художника отбирающего телесные качества, способные олицетворять особый характер каждого божества. Также было невозможно, чтобы, поскольку боги и богини были такими, какими они были, им не было найдено точных аналогов в идеализированном человечестве. В греческой статуе было достаточно души, чтобы подчеркнуть красоту тела, отдать должное мудрости Паллады, отличить стремительность Гермеса от силы Геракла или противопоставить девственную грацию Артемиды изобилию чар Афродиты. В то же время духовность, придававшая свой характер каждому греческому божеству, не была такова, чтобы даже в мыслях ее можно было отделить от телесной формы.

Греки считали своих богов воплощенными личностями, и все, о чем должен был позаботиться художник, - это о том, чтобы эта воплощенная личность была впечатляющей в его мраморе.

Христианство, с другой стороны, придавало первостепенное значение моральной и духовной природе человека. Оно возникло из более ранней религии, которая считала нечестивым придавать Богу какую-либо форму. Тело и его земная деятельность занимали лишь подчиненное положение в его системе. Это была жизнь души, отделенной от этого каркаса плоти и обреченной существовать, когда земле и всему, что на ней есть, придет конец, — жизнь, которая на этой планете была непрерывным конфликтом и устремленной борьбой, — которую искусства, в той мере, в какой они становились ее инструментом, были призваны иллюстрировать. Они должны были усилить поклонение Божеству, всеобщему духу, которого нельзя было искать ни на одном священном холме, которому нельзя поклоняться ни в какой трансцендентной форме. Наиболее высоко ценимые среди христианских добродетелей не имели необходимой связи с красотой черт лица или силой конечностей. Такая красота и такая сила в любом случае были случайными, а не существенными. Греческий фавн не мог не быть грациозным; греческий герой по необходимости был энергичным. Но святой Стефан мог быть стойким до самой смерти и без физического обаяния; святой Антоний мог обратить в бегство демонов плоти без мускульной силы. Ясно, что сияющего физического совершенства, присущего божествам греческой скульптуры, было недостаточно в этой сфере.

Опять же, самые волнующие эпизоды христианской мифологии связаны с болью и смятением духа; победы христианских атлетов были одержаны в конфликтах, происходивших в их сердцах и душах — "Ибо мы боремся не против плоти и крови, но против начальств и сил", демонических лидеров духовных легионов. Поэтому не менее очевидно, что спокойствие и безмятежность эллинского идеала, столь необходимые для совершенной скульптуры, были здесь неуместны. Как мог Страшный суд, этот день гнева, когда каждая душа, какой бы ничтожной она ни была на земле, на мгновение сыграет первую роль в ужасной трагедии, быть должным образом выраженным в пластической форме, гармоничной и приятной? И если предположить, что художник откажется от попытки исключить уродство и диссонанс, боль и замешательство из своего изображения *Мертвых*, как ему удастся передать единственным средством - человеческим телом - тревогу и мучения души в такое время? Физическая форма, вместо того чтобы соответствовать выраженным идеям и, следовательно, быть полезной для художника, является положительным препятствием, источником слабости. Самое сильное живописное или скульптурное изображение Суда, по сравнению с муками, причиняемыми духу нечистой совестью, муками, о которых слова могут дать некоторое представление, но которым нельзя найти аналога в корчении конечностей или лица, неизбежно должно быть признано несостоятельным. Еще более невозможным, если мы продолжим этот ход мыслей в другой области, является то, что изобразительное искусство приближается к христианской концепции Бога в Его всемогуществе и единстве. Сам Христос, центральная фигура христианской вселенной, желанный объект для всех народов, в котором Божество приняло человеческий облик обитало с людьми, во всяком случае, не является подходящим предметом для такого искусства, какое довели до совершенства греки. Факт Его воплощения действительно привел Его в надлежащую сферу изящных искусств; но религиозная идея, которую Он олицетворяет, вывела Его за пределы скульптуры. Это чрезвычайно важное соображение. Именно к этому ведет вся наша аргументация. Поэтому не будет бесполезным подробнее остановиться на этом моменте.

Христу особенно поклоняются в Его последнем акте любви на Голгофе; и насколько невозможно изложить это в соответствии с требованиями строго пластического искусства, можно понять, сравнив страсти из Гимна Святого Бернара Господу нашему на Кресте со всем тем, что Винкельман и Гегель так верно сказали о сдержанном выражении, величественной общности и гармоничной красоте, необходимых для скульптуры. Отрицание спокойствия, избыток чувств, отсутствие привлекательности, контраст между видимой слабостью и невидимым всемогуществом, физическое унижение, добровольно перенесенное Тем, кто "правил всеми ангелами, ходившими по мостовым небес, чьи ноги были облечены звездами", — все это придает силу и пафос этим строфам:

Omnis vigor atque viror

Hinc recessit; non admiror:

Mors apparet in inspectu,

Totus pendens in defectu,

Attritus ægrâ macie.

Sic affectus, sic despectus,

Propter me sic interfectus,

Peccatori tam indigno

Cum amoris in te signo

На первый взгляд ^[3].

Мы никогда не слышали, чтобы Фидий или Пракситель выбрали Прометея на Кавказе для высшей демонстрации своего художественного мастерства; и даже страдание, выраженное в группе Лаокоона, справедливо считается нарушением законов античной скульптуры. И все же здесь был кто—то более великий, чем Прометей, - тот, кто страдал больше и от чьих страданий зависело спасение рода человеческого, исключить кого из сферы изображения в искусстве было равносильно признанию полного бессилия искусства постичь жизненно важную мысль современной веры. Ясно, что музы нового века должны были посещать Голгофу вместо Геликона, утоляя свою жажду не у кастальского источника, а у источника слез, проливаемых всем творением по пораженному Богу. То, чего достигла Эллада, не давало никаких норм или методов для искусства в этой новой сфере деятельности.

Исходя из того, что было сделано до сих пор, мы можем с уверенностью утверждать, что, если искусству суждено было играть важную роль в христианской культуре, действительно требовалось искусство, которое должно было чувствовать себя как дома в сфере сильных чувств, которое должно относиться к телу как к интерпретатору и символу души и не должно уклоняться от боли и страсти. Насколько изобразительные искусства вообще были пригодны для выражения основных мыслей христианства — сомнение, высказанное в предыдущих параграфах, - и насколько, из-за их доказанной неадекватности для полного выполнения этой задачи, они ослабили влияние средневековых верований на современный разум, - эти вопросы

будут подняты позже. На данный момент достаточно утверждать, что скульптура, с ее неотъемлемым покоем и зависимостью от материальных условий, меньше всего из всех искусств могла решить проблему. Скульптура соответствовала требованиям греческой мысли. Она принадлежала по праву людям, которые не без желания принимали жизнь в этом мире как окончательную и которые поклонялись в своих божествах воплощенной личности человека, ставшего совершенным. Но это не могло выразить круговорот христианских идей. Желание лучшего мира, страх худшего; чувство греха, связанное с физическими влечениями и соответствующим умерщвлением плоти; надежда, экстаз, раскаяние и молитва; все это подразумевает презрение или ненависть к телу, предполагает представления, слишком духовные, чтобы их можно было передать округлыми контурами красивых конечностей, слишком полные борьбы за статное спокойствие. Новый элемент нуждался в более гибком средстве выражения. Мотивы были более разнообразными, градации чувств - более деликатными, мимолетные и преходящие фазы эмоций, внутренние глубины сознания - все это нужно было каким-то образом уловить. Именно здесь живопись заявила о своем превосходстве. Живопись намного дальше, чем скульптура, избавлена от зависимости от тела во всей полноте его физических пропорций. Он затрагивает наши чувства, предлагая более косвенные, более подвижные и более многообразные варианты. Цвет и тень, воздушная перспектива и сложная группировка, недоступные скульптуре, но находящиеся в надлежающей сфере живописи, имеют свое собственное значение, их реальное отношение к чувствам более расплывчатым, но не менее сильным, чем те, которые находят выражение в простой человеческой форме. Живописи, опять же, принадлежит игра черт, свидетельствующая о внутреннем движении, через целую гамму модуляций, непостижимых для скульптуры. Все, что драпировка, частично скрывающая форму, которую она облекает, и пейзаж, сочувствующий человеческим чувствам, могут усилить страсть зрителя, относится к живописи. Таким образом, это искусство, благодаря большему разнообразию средств, имеющихся в его распоряжении, и большей адекватности для выражения эмоций, стало первостепенным итальянским искусством.

Скульптуре эпохи Возрождения, лишенной божественного права создавать богов и героев, была оставлена более узкая область декораций, портретной живописи и надгробных памятников. В последнем из этих отделов оно нашло самый благородный простор для своей деятельности, ибо за гробом, согласно христианской вере, решается вопрос о стремящейся, надеющейся и сопротивляющейся душе. Тело, лежащее на носилках, может нести на себе печать духовного характера, наложенную на него при жизни; но дух, с его борьбой и его страстью, вырвался, как из тюрьмы, и улетел неизвестно куда. Тело умершего человека, для которого этот мир закончился и который мирно спит, ожидая воскресения, и, следовательно, не совсем мертв, вокруг могилы которого дежурят сочувствующие ангелы или гении-созерцатели, было, следовательно, подходящим предметом для высшей христианской скульптуры. Здесь, как нигде, нужные эмоции могли быть адекватно выражены в камне, а отлитая форма стала символом покоя, ожидания возобновления деятельности. Величайший скульптор современности был, по сути, поэтом Смерти.

Таким образом, живопись, по причинам, которые уже были названы и на которых настаивали, была искусством, востребованным современным интеллектом после его выхода из безмолвия Средневековья. Проблема, однако, даже для искусства живописи была непростой. Художники, следуя мастерам мозаики, начали с изложения истории, мифологии и легенд христианской церкви в образах более свободных и красивых, чем те, которые укладывались в рамки романского или византийского искусства. До сих пор их задача была сравнительно легкой, ибо

идиллическая грация материнской любви в Мадонне, трогательные эпизоды мученичества, мужество исповедниц, экстаз небесной радости в искупленных душах, прелесть чистой жизни в скромных девственницах и драматические эпизоды священной истории создают множество мотивов, превосходно иллюстрирующих картину. Таким образом, на пороге не было большого препятствия, пока художники добровольно служили Церкви. Тем не менее, оглядываясь назад на этот этап развития живописи, мы можем понять, что уже адаптация искусства к христианской догме повлекла за собой уступки с обеих сторон. Многие, с одной стороны, пришлось исключить из программы художественного лечения по той причине, что изобразительное искусство вообще не могло с этим справиться. Многие, с другой стороны, должно было быть выражено средствами, от которых живопись в состоянии совершенной свободы отказалась бы. Аллегорические символы, такие как Пруденс с двумя лицами и болезненные эпизоды агонии и мучений, омрачали красоту ее работы. Следовательно, произошел двойной компромисс, предполагающий двойную жертву чего-то ценного. Вера пострадала из-за того, что ее тайны были вынесены на свет божий, воплощены в форму и очеловечены. Искусство страдало от того, что было вынуждено передавать глазу интеллектуальные абстракции с помощью фигурных символов.

По мере роста технического мастерства и более правильного понимания красоты, истинной цели искусства, художники обнаружили, что их ремесло достойно того, чтобы стать самоцелью, и что реалии жизни, наблюдаемые вокруг них, претендуют на их гениальность не менее весомо, чем догматические тайны. Предметы, которые они поначалу стремились представить со всей простотой, теперь стали немногим лучше средств для демонстрации чувственной красоты, науки и мирского великолепия. Человеческое тело получило отдельное и независимое изучение как вещь сама по себе, несравненно прекрасная, вызывающая своей магией более сильные эмоции, чем что-либо другое, что воздействует на душу. В то же время внешний мир, со всем его богатством животной и растительной жизни, вместе с творениями человеческой изобретательности в виде дорогой одежды и великолепных зданий, считался во всех деталях достойным самого терпеливого подражания. Анатомия и перспектива требовали понимания художника, все силы которого больше не были направлены на то, чтобы поместить религиозные идеи в рамки представимого. Затем, когда началось возрождение классицизма, искусство, повинаясь духу эпохи, покинуло сферу священных предметов и использовало свои вполне развитые способности в области мифов и языческих фантазий. Таким образом, можно действительно сказать, что живопись открыла новую эру культуры и впервые проявила свободу современного разума. Когда Лука Синьорелли рисовал обнаженных молодых людей на фоне своей картины "Мадонна с младенцем Христом", он создавал для студента символ позиции, которую занимает изобразительное искусство в его свободном взгляде на весь спектр человеческих интересов. Стоя перед этой картиной в музее Уффици, мы чувствуем, что Церковь, надеясь украсить свои заветные догмы эстетической красотой, поощряла силу, противоположную ее собственной, силу, которая освободила дух, который она стремилась поработать, вернув человечеству земной рай, из которого его изгнало монашество.

Не отклоняться от этого пункта и рассматривать сложную проблему отношения изобразительного искусства к христианству означало бы уклониться от самого щекотливого вопроса, который предлагает пониманию история Возрождения. На пороге обсуждения я вынужден подтвердить свое убеждение в том, что духовные пуриты всех эпох — евреи, византийские иконоборцы, Савонарола и наши предки — пуритане — были оправданы в своем недоверии к пластическому искусству. Дух христианства и дух фигуративного искусства

противоположны не потому, что такое искусство аморально, а потому, что оно не может освободиться от чувственных ассоциаций^[4]. Это всегда возвращает нас к дорогой земной жизни, от которой вера могла бы нас оторвать. Это всегда напоминает нам о теле, о котором благочестие велит нам забыть. Художники и скульпторы прославляют то, что умертвили святые и подвижники. Шедевры Тициана и Корреджо, например, уводят душу от угрызений совести, от раскаяния, даже от богослужения, чтобы сосредоточиться на восхищении юными лицами, цветущим румянцем, грациозными движениями, нежными эмоциями^[5]. И это еще не все: религиозные мотивы могут быть неправильно использованы для того, что хуже простого чувственного внушения. Шедевры болонских и неаполитанских художников, притворяясь, что пробуждают сострадание к мученикам в их агонии, потворствуют звериной жажде крови, таящейся в самых темных уголках души^[6]. Поэтому благочестие, будь то благочестие монашеской Италии или пуританской Англии, отворачивается от этих эстетических триумфов как от чего-то чуждого самому себе. Когда поклоняющийся стремится вознестись на крыльях экстаза к Богу, бесконечному, невыразимому, нереализованному, как он может вынести соприкосновение с этими великолепными формами, в которых похоть глаз и гордость жизни, претендующие на подобострастную преданность, грубо напоминают о благодати чувственного существования? Искусство, преувеличивая человеческую красоту, противоречит этим максимах Павла: "Для меня жить - это Христос, а умереть - приобретение"; "Обращайте свои чувства к высшему, а не к земному"; "Ваша жизнь сокрыта со Христом в Боге". Возвышенность, которую это придает плотской красоте, сама по себе враждебна духу, который не включает перемирия или компромисса в общении с плотью. В своих наиболее совершенных проявлениях, в греческой скульптуре и венецианской живописи, искусство возвеличивает реальную мирскую жизнь человека; но Христос на языке бескомпромиссного благочестия означает все, что наиболее чуждо этой мирской жизни — самоотречение, воздержание от плотских удовольствий, ожидание истинного блаженства за гробом, уединение даже от социальных и домашних уз. "Тот, кто любит отца и мать больше, чем меня, недостойн меня", "Тот, кто не берет своего креста и следует за Мной, недостойн меня". Необходимо настаивать на этих крайних положениях Нового Завета, потому что на них была основана религиозная практика Средневековья, более искренняя в своей решимости следовать букве и принять дух Евангелия, чем в любую последующую эпоху.^[7]

Если, в таком случае, действительно существует этот антагонизм между изобразительным искусством, прославляющим человеческую жизнь, и благочестием, презиравшим ее, то как получилось, мы можем спросить, что даже в средние века Церковь приветствовала искусство как своего помощника? Ответ заключается в том, что Церковь всегда шла на компромисс. Движение современного мира на закате Средневековья предложило Церкви компромисс, от которого было бы трудно отказаться и в котором она не видела никакой опасности для своих догматов. Когда конфликт первых нескольких веков христианства завершился ее триумфом, она стала посредником между аскетизмом и миром. Намереваясь впитать в себя все существующие элементы жизни и власти, она приспособила свою систему к римскому типу, установила свое служение в базиликах и языческих храмах, переняла части античного ритуала и превратила местных гениев в святых. В то же время она использовала духовные силы монашества и обратила мистический импульс экстазиков к ответу. Ордена проповедников и нищенствующих монахов стали ее ополчением и полицией; тайна присутствия Христа в Евхаристии стала двигателем священства; мечты о Рае и Чистилище придавали ценность ее прощениям, запретам, юбилеям, индульгенциям и проклятиям. В Церкви дух монастыря и дух мира находили

нейтральную почву, и практическому примирению между этими враждебными элементами она была обязана своим широким господством. Христианство, которое она сформировала и распространяла, отличалось от христианства Нового Завета, поскольку оно вобрало в себя массу мифологических антропоморфных элементов. Преобразованное и материализованное таким образом, принятое живой верой бесприкословного населения, христианство предлагало подходящую среду для художественной деятельности. Весь первый период итальянской живописи был занят попытками выразить в форме и цвете популярные представления о вере, одновременно нефилофской и недуховной, прекрасной и пригодной для искусства благодаря человеческим элементам, которые она включила в свою сущность. Поэтому было естественно, что Церковь проявляла снисходительность к искусствам, которые в своей собственной сфере осуществляли то, чего она ранее достигла, хотя пуриты и аскеты, твердо придерживаясь первоначального духа своего вероучения, могли оставаться непримиримыми противниками их влияния. Реформация, напротив, отвергнув всю массу компромиссов, санкционированных Церковью, и вернувшись к элементарным принципам веры, была не менее естественно настроена против изящных искусств, которые, придав католической мифологии чувственную форму, недавно обрели свободу и вернули греческих богов.

Можно было бы выбрать одну-единственную иллюстрацию из анналов итальянской живописи, чтобы показать, насколько трудно даже самому святому и серьезному художнику было добиться надлежащего соединения пластической красоты и благочестивого чувства. Фра Бартоломео, ученик Савонаролы, написал "Себастьяна" в монастыре Сан-Марко, где он оставался до тех пор, пока доминиканские исповедники не осознали, благодаря признаниям кающихся женщин, что эта картина была камнем преткновения и ловушкой для душ. Затем его удалили, и что с ним стало, мы доподлинно не знаем. Фра Бартоломео, несомненно, задумывал этот идеальный портрет мученика как назидательный. Святой Себастьян должен был предстать перед миром молодым человеком, сильным и красивым, который выстоял до конца и завоевал венец мученичества. Не предполагалось выражать никаких других идей, кроме идей героизма, постоянства или веры; но искусство художника требовало, чтобы их выражение было в высшей степени красивым, и прекрасное тело молодого человека отвлекало внимание от его духовных добродетелей к его физическому совершенству. Подобное несоответствие средств пластического искусства целям религии было бы невозможно в Элладе, где храмы Эроса и Феба стояли бок о бок; но в христианской Флоренции мастерство ремесленника посеяло семена раздора в душах набожных^[8].

Эта история - всего лишь грубый пример разделения между благочестием и пластическим искусством. По правде говоря, трудность объединения их таким образом, чтобы последнее подкрепляло первое, лежит гораздо глубже, чем позволяют возможности иллюстрации. Религия имеет свою истинную цель в созерцании и поведении. Искусство направлено на представление чувственного воплощения мыслей и чувств с целью интеллектуального наслаждения. Итак, многие мысли неспособны к чувственному воплощению; они предстают как абстракции для философского интеллекта или как догмы для теологического понимания. Следовательно, установить союз между искусством и философией или искусством и теологией в конкретной области либо религии, либо спекуляции невозможно. Подобным же образом есть

много чувств, которые не могут должным образом принять чувственную форму; и это именно религиозные чувства, в которых душа отказывается от чувств и оставляет реальный мир позади, чтобы искать свою свободу в духовной области.^[9] Тем не менее, хотя мы признаем истинность этого рассуждения, было бы ненаучно утверждать, что до тех пор, пока они не вступят в тесный и неудобный контакт, между религией и искусством существует прямая вражда. Сфера этих двоих разделена; их цели различны; им должно быть позволено совершенствоваться, каждому по-своему. В обширной философии природы человека, представленной знаменитым девизом Гете, есть место и тому, и другому, потому что те, кто принимает ее, не подчиняют свою природу полностью ни монастырскому пиетизму, ни чувственности искусства. Они находят точку соприкосновения искусства и религии в своей собственной человечности и понимают, что антагонизм между ними начинается тогда, когда искусство призвано выполнять работу, чуждую его природе, и служить тому, чему оно не служит естественным образом.

Рискуя повториться, я должен теперь вернуться к пунктам, которые я пытался изложить в этой главе. Как в Древней Греции, так и в Италии эпохи Возрождения изобразительное искусство занимало первое место в интеллектуальной культуре нации. Но мысли и чувства современного мира требовали эстетического средства, более способного выражать эмоции во всей их интенсивности, разнообразии и тонкости, чем скульптура. Поэтому живопись была искусством из искусств для Италии. Однако даже живопись, несмотря на разнообразие и богатство ее ресурсов, не могла так успешно соотноситься с мотивами христианства, как скульптура с мифами язычества. Религия, которую он интерпретировал, выходила за рамки реальных условий существования человечества, в то время как искусство по своей природе ограничено ограничениями мира, в котором мы живем. Церковь воображала, что искусство поможет ей; и в определенной сфере сюжетов, ярко изображая истории из Священных Писаний и жития святых, создавая новые типы безмятежной красоты и чистой радости, придавая форму ангельским существам, интерпретируя Мариолатрию во всем ее очаровании и пафосе и вызывая глубокое сочувствие к нашему Господу в Его Страстях, живопись оказывала эффективную помощь благочестию. И все же живописи пришлось опустить саму суть христианства, как оно было задумано набожными, бескомпромиссными пуристами. Она также не достигла того, чего желала бы Церковь. Вместо того, чтобы заковывать в кандалы церковную власть, вместо того, чтобы насаждать мистицизм и аскетизм, оно действительно вернуло человечеству чувство собственного достоинства и красоты и помогло доказать несостоятельность средневековой точки зрения; ибо искусство по сути своей и бесконтрольно свободно, и, более того, свободно именно в том царстве чувственного наслаждения, от которого отшельническая религия отворачивается в поисках собственной экстатической свободы созерцания.

Таким образом, искусство сделало первый шаг к освобождению современного разума, возвестив людям радостную весть об их добродетели и величии в мире разнообразных удовольствий, созданном для их использования. Чего бы ни касалась живопись, от этого прикосновения она становилась человеческой; благочестие, поддавшись соблазну искусства, сложило свои парящие крылья и почilo на благодатной земле. Этого Церковь не предвидела. Потому что свобода человеческого духа выражалась в живописи только в виде видимых образов, а не, подобно ереси, в абстрактных предложениях; потому что этого искусства было достаточно для богослужения и подтверждало культ местных святых; потому что его чувственность не противоречила глубоко сенсуализированному вероучению — художникам было позволено идти своим чередом беспрепятственно. Затем наступил второй этап в развитии

их искусства. Поставив целью своих усилий техническое совершенство и анатомическую точность, они начали превращать изображение в объект сам по себе, независимо от его духовного значения. Затем, под влиянием классического возрождения, они снова вернули домой древние силы земли — Афродиту и Галатею с их Любовью, Адониса и Нарцисса с их Грациями, Феба, Дафну и Аврору, Пана и Фавнов, лесных нимф и морских волн.

Когда эти мертвые божества восстали из своих гробниц, чтобы покорить сердца людей в новую эпоху, оказалось, что что-то было отнято у их древнего цветка невинности, что-то было добавлено эмоциональной интенсивности. Итальянское искусство признало их притязания стоять рядом с Мадонной и Святыми в Пантеоне гуманной культуры, но художники переделали их в соответствии с духом современности. Это легкое прикосновение к трансформации доказывало, что, хотя они больше не были объектами религиозного поклонения, они все еще сохраняли жизненно важное значение для изменившейся эпохи. Олицетворяя для античного мира качества, которые, хотя и подавлялись и игнорировались воинствующим средневековым христианством, были сугубо человеческими, эллинские божества все еще олицетворяли эти качества для современной Европы, теперь, наконец, вновь усиленной контактом с античным разумом. Ибо необходимо помнить, что во всех движениях эпохи Возрождения мы всегда находим возвращение со всей искренностью и верой к славе и веселью природы, будь то во внешнем мире или в душе человека. Постичь эту славу и это веселье чистыми и примитивными представлениями ранних мифопоэтов людям нового света было не дано. И все же они сделали то, что было в них заложено, с чувствами, изощренными многими веками тончайшего искажения, чтобы заменить первую, свободную радость родства первобытными вещами. Для художников, в гораздо большей степени, чем для поэтов шестнадцатого века, было возможно воспроизвести тысячи форм красоты, каждая из которых свидетельствовала о восхитительности физического существования, о неотъемлемых правах естественных желаний и об участии человечества в удовольствиях, которые мы разделяем с силами земли, моря и воздуха.

Замечательно наблюдать за смешением старших и младших сил в этом процессе. Старые боги придали часть своего очарования даже христианской мифологии и осыпали своим расцветом святых, которые умерли, отрекшись от них. Себастьян Содомы - всего лишь Гиацинт или Гилас, пронзенный стрелами, так что боль и мученичество добавляют пафоса его поэзии молодости. Святой Иоанн у Лионардо - лесной фавн, увитый плющом и смеющийся, в устах которого слово "Покаяться" было бы радостным парадоксом. Для художников эпохи полного Возрождения римские мученики и олимпийские божества — герои *Священного акта* и герои греческих романов — были в равной степени жителями одного духовного города, города прекрасного и человеческого. Какой изысканный и мимолетный аромат исходил от этих, казалось бы, разнообразных цветов в результате их смешения и слияния - как возвышенная чувствительность христианина сочеталась с ясными и лучезарными фантазиями грека, и как откровенная чувственность язычника придавала телесность и полноту парящим призракам аскетической веры — остается чудом для тех, кто, подобно нашему мастеру Лионардо, любит тщательно исследовать секреты двойной природы и двойной грации. Немало таких, для кого тайна отвратительна, кто шарахается от нее, как от гермафродита. Они всегда найдут что-то, что причинит им боль в искусстве эпохи Возрождения.

Согласовав христианские и языческие традиции в своем творчестве красоты, живопись не могла продвинуться дальше. Запас ее поддерживающих мотивов был исчерпан. Проблема, которая занимала умы мыслящих людей в ту эпоху, заключалась в том, как согласовать два

главных момента человеческой культуры, классический и церковный. Не осознавая своей враждебности так, как мы, люди чувствовали, что языческий идеал противоположен христианскому, и в то же время что необходимо было добиться примирения. Каждый из них разрабатывался отдельно, но оба были необходимы для современного синтеза. Все, что эстетическое обращение, в этой области более развитое и непосредственно плодотворное, чем чистая мысль, могло сделать для их смешения, было сделано беспристрастием изящных искусств. Живопись в творчестве Рафаэля достигла более жизненной гармонии, чем философия в трудах Пико и Фичино. Новая католичность, космополитическая ортодоксальность прекрасного проявилась в его картинах. Ни в его силах, ни в силах любого другого художника было сделать больше, чем извлечь из обоих откровений элементы пластической красоты, которые они содержали, и показать, насколько свободно он мог использовать их для общей цели. Ничто, кроме научного метода, в конечном счете не может позволить нам достичь той дальнейшей точки, за пределами как христианства, так и язычества, на которой классический идеал умеренной и радостной естественной жизни будет восстановлен в сознании, воспитанном Евангелием. Возможно, это и есть религия, еще не родившаяся или неразвитая, о которой смутно пророчествовал Иоахим Флор-Ский, когда говорил, что царство Отца прошло, царство Сына проходит и должно наступить царство Духа. Суть его содержится во всем развитии человеческого разума к нам; и хотя вера, столь высоко интеллектуализированная, какой она будет, никогда не сможет получить адекватного выражения в изобразительном искусстве, все же живопись шестнадцатого века образует для нее, так сказать, достойный вестибюль. Это происходит потому, что ему впервые удалось очеловечить религию средневековья, провозгласить истинную ценность античного язычества для современного сознания и заставить то и другое служить целям свободного и беспрепятственного искусства.

Между тем, в тот момент, когда живопись была близка к исчерпанию, возникло новое искусство, для которого оставалось в рамках эстетической сферы достичь многого, чего живопись сделать не могла. Когда цикл христианских идей был завершен художниками и когда первая страсть к античности была удовлетворена, Музыке наконец было дано выразить душу во всем ее многообразии чувств и сложности движения. В музыке мы видим отправную точку, когда искусство покидает область мифов, как христианских, так и языческих, и занимается эмоциональной деятельностью человека исключительно ради себя самого. Мелодия и гармония, оторванные от слов, способны принимать самые разнообразные интерпретации, так что одни и те же сочетания звуков выражают экстаз земной и небесной любви, передавая уму слушателя только тот элемент чистой страсти, который является примитивной и естественной основой того и другого. Они придают отчетливую форму чувственным настроениям, пока еще не определенным; или, как выражаются итальянцы, *музыка и плач о любви в прегьере и гли деи*. Это, в сочетании с ее независимостью от всех материальных условий, делает музыку истинным выразителем духа в его свободе и, следовательно, по сути современным искусством.

Что касается живописи, то после великой работы, проделанной в эпоху Возрождения, когда художники охватили всю область мысли в рамках той эпохи, остались только портреты, история, драматические происшествия, пейзаж, жанр, натюрморт и животные. В этих сферах искусство все еще практикуется, и, несомненно, ежегодно европейскими художниками создается много хороших работ. Но живопись утратила свое значение в центре нашей интеллектуальной деятельности. Она больше не может придать форму идеям, которые в нынешнюю эпоху правят современным миром. Эти идеи слишком абстрактны, слишком много требуют понимания, чтобы быть успешно обработанными изобразительными искусствами; и нельзя слишком часто или

слишком решительно заявлять, что эти искусства не производят ничего действительно великого и универсального по отношению к духу своего века, за исключением процесса, аналогичного мифопоэтическому. С концепциями, неспособными быть постигнутыми чувственно, с идеями, которые теряют свою ценность при воплощении, они бессильны иметь дело. Как метеоры становятся светящимися, пересекая более грубый элемент нашей земной атмосферы, так и мысли, которые использует искусство, должны обязательно погружаться в чувственность. Они должны быть нацелены на получение выгоды, а не на страдание от такого погружения; и они должны напрямую апеллировать к умам, обычно склонным мыслить метафорами и мифами. К такого рода идеям относятся все религиозные идеи на определенной стадии их развития, и такое отношение в определенные моменты истории закрепляется в массовом сознании. Мы настолько далеко переросли это, настолько полностью заменили мифологию любопытством, а метафору наукой, что отсутствуют необходимые условия для великого искусства. Наши глубочайшие мысли о мире и Боге не поддаются персонификации никаким эстетическим процессом; они никогда не попадают в ту атмосферу, в которой только благодаря изобразительному искусству могли бы стать светонесущими. Для художника, который создает форму, они перестали быть сияющими звездами и воспринимаются как непрозрачные камни; и хотя в них есть божественность, это божество отказывается от придания формы.

СНОСКИ:

[2]

Можно справедливо усомниться в том, существует ли на самом деле та необходимая связь между искусством и религией, которая обычно считается само собой разумеющейся; другими словами, не может ли великое искусство процветать без какого-либо религиозного содержания. Это, однако, умозрительная проблема, относящаяся скорее к настоящему и будущему, чем к прошлому. Исторически всегда считалось, что искусство по своему происхождению зависит от религии. Причину искать далеко. Искусство направлено на выражение идеала; и этот идеал - преобразование человеческих элементов во что-то более благородное, ощущаемое и постигаемое воображением. Такой идеал, такое всеобъемлющее прославление человечества существует только для простых и бесхитростных обществ в форме религии. Религия - это универсальная поэзия, которой обладают все; и художник, имеющий дело с мифологией своей национальной веры, чувствует живую симпатию к воображению людей, для которых он работает. Требуется нечто большее, чем художник для создания великой картины, и нечто большее, чем поэт для демонстрации бессмертных стихов. Художники - это всего лишь руки, а поэты - голоса, посредством которых люди выражают свои накопленные мысли и постоянные эмоции. За ними толпятся поколения мифотворцев; и вокруг них витает живая атмосфера энтузиазма, на которой питались их собственные души и души их собратьев.

[3]

Вся Твоя сила и цветение увяли:

Кто же так унижил Твое состояние?

Смерть написана на Твоем облике;
Вижу изможденные конечности, сраженных
Грудью на жестокое дерево!

Таким образом, презираемый и оскверненный,
Таким образом, умирая опустошенным,
Убитый за меня, самый мерзкий из грешников,
Любящий Господь, Ты улыбаешься мне:
Сияй, светлое лицо, и укрепи меня!

[4]

Я знаю, что многие из моих читателей возразят, что я путаю христианство с христианством аскетическим или монашеским, но я не могу читать Новый Завет, *Imitatio Christi*, *Исповедь С. Августина* и "*Путешествие пилигрима*", не чувствуя, что христианство по своему происхождению и в понимании его главных поборников было и остается аскетичным. Поэтому я говорю об этом христианстве, а не о философизированном христианстве, к которому ортодоксальные и бескомпромиссные люди разумно относятся с подозрением. Более того, именно с христианством этого примитивного типа искусство впервые столкнулось.

[5]

"Успение Пресвятой Богородицы" Тициана в Венеции, "Коронация Пресвятой Богородицы" Корреджо в Парме.

[6]

Domenichino, Guido, Ribera, Salvator Rosa.

[7]

Чтобы не цитировать снова *Imitatio Christi*, достаточно сослаться на С. Франциск, изображенный на картине *Фьоретти*.

[8]

Трудность сочетания истинного духа благочестия с идеалом естественной красоты в искусстве была остро ощущена Савонаролой. Рио (*"Искусство Кретьена"*, том ii, стр. 422-426) красноречиво написал на эту тему, но не разъяснил, каким образом осуждение Савонаролой натуральных исследований обнаженной натуры могло быть чем-то иным, кроме препятствия либеральному и научному преследованию искусства живописи.

[9]

См. Rio, *L'Art chrétien*, том ii. глава xi. стр. 319-327, чтобы найти остроумную защиту мистического искусства. Истории, которые он рассказывает о Бернардино да Сиене и блаженной Юмилиане, не вызовут симпатий христиан-тевтонов, которые, должно быть, верят, что в полушутливых, полубожественных восторгах, подобных описанным святой Екатериной Сиенской и Святой Терезой, есть что-то психологически болезненное.

ГЛАВА II-АРХИТЕКТУРА

Архитектура средневековой Италии—Милан, Генуя, Венеция—Деспоты как строители—Разнообразие стилей—Местные влияния—Ломбардский, тосканский, романский, готический стили—Отсутствие чувства готики в Италии—Соборы Сиены и Орвието—Светские здания средневековья—Флоренция и Венеция—Частные дворцы—Общественные залы—Палаццо Синьории во Флоренции—Арнольфо ди Камбио—С. Мария дель Фьоре—Купол Брунеллески—Возрождение классицизма в архитектуре—Римские руины—Три периода в архитектуре эпохи Возрождения —Их характеристики—Брунеллески —Альберти—Дворцовое строительство-Микеллоццо—Декоративная работа эпохи Возрождения—Браманте—Церковь Умилты Витони в Пистойе—Палаццо дель Те—Вилла Фарнезина—Сансовино в Венеции—Микеланджело—Здание Святого Петра—Палладио—Палаццо делла Раджоне в Виченце—Ломбардские архитекторы—Теоретики и ученики Витрувия—Виньола и Скамоцци —Европейское влияние палладианского стиля —Сравнение ученых и архитекторов в связи с Возрождением образования.

Архитектура всегда является первым из изящных искусств, вышедшим из состояния варварства на службу религии и гражданской жизни. Дом, как говорит Гегель, должен быть построен для бога, прежде чем туда можно будет поместить изображение бога, высеченное из камня или изображенное мозаикой. Залы Совета должны быть подготовлены для сената штата, прежде чем на стенах можно будет нарисовать национальные достижения. Таким образом, Италия еще до эпохи собственно Возрождения оказалась обеспеченной церквями и дворцами, которым в пятнадцатом и шестнадцатом веках было суждено быть украшенными фресками и статуями.

Именно в середине XIII века, во время долгой борьбы за независимость, которую вели республики Ломбардия и Тоскана против империи и знати, были выполнены некоторые из

самых длительных и великолепных общественных работ. Купола и башни Флоренции и Пизы возвышались над городскими стенами, в то время как бюргеры, подписавшиеся на их возведение, обгаляли своей кровью волны Мелории и тростниковые заграждения Арбии. Ломбардия в конце своей дуэли с Фридрихом Барбароссой завершила обширное предприятие, благодаря которому поля Милана до сих пор стали более плодородными, чем любые другие пастбища в Европе. Строительство Навильо-Гранде, несущего воды реки Тичино через равнину протяженностью тридцать миль к Милану, было начато в 1179 году и закончено в 1258 году. Таким образом, были привлечены к ответственности потоки Сан-Готарда и Симплоне, которые, наполнив Лаго Маджоре, казалось, были обречены на расточительный бег по каменистой пустыне к морю; и этому великому инженерному проекту, столь же смелому, сколь и простому, Милан был обязан богатством, поставившим его князей на один уровень с государями Европы. В тот же период она построила свои стены и замкнула их кольцо шестнадцатью воротами, которые свидетельствовали о том, что она любила великолепие в сочетании с силой. Генуя между 1276 и 1283 годами защищала свои гавани гигантским молотом, а в 1295 году по акведуку, достойному старого Рима, в город впадали потоки Лигурийских Альп. Венеции пришлось отвоевывать себе опору у моря и песка. Так твердо она вбивала свои сваи, так бдительно следила за их сохранностью, что мраморные дворцы и соборы могли быть надежно воздвигнуты на лоне морских глубин. Тем временем через реки Италии начали перекидываться каменные мосты; улицы и площади городов повсюду были вымощены флагами. До первых лет четырнадцатого века итальянские города представляли собой зрелище солидного комфорта, очень поразившего северян, которые путешествовали по немощеным улицам Лондона и грязным лабиринтам Парижа.

Сисмонди с справедливой гордостью отмечает, что эти великие произведения были республиканскими. Они были введены в эксплуатацию для общественного пользования и построены за счет средств государств. Однако справедливо добавить, что то, что начали коммуны, продолжили князья. Например, великолепному вкусу династии Висконти Милан обязан своим прекрасным кафедральным собором и восьмиугольной колокольней Сан-Готтардо. Чертозы Павии и Кьяравалле, павийский дворец и множество второстепенных памятников сохранились в Милане и его окрестностях, чтобы доказать, как много одна семья сделала для украшения покоренных ими городов. И то, что верно для Милана, применимо ко всей Италии вдоль и поперек. Деспоты удерживали свою власть ценой великолепия в схемах общественного блага. В них сохранилось, по крайней мере, столько свободного духа коммун, что они всегда соперничали друг с другом в великих произведениях архитектуры. Итальянская тирания подразумевала эстетический вкус и щедрость в расходах.

Ни в коем случае характерное разнообразие итальянских сообществ не является столь заметным, как в их зданиях. Каждый район, каждый город имеет четко определенную особенность, отражающую специфические качества жителей и условия, в которых они выросли в культуре. В некоторых случаях мы можем отнести этот местный характер к национальности и географическому положению. Таким образом, название "лангобарды" было дано романскому стилю, который преобладал в Северной и Центральной Италии в период господства лангобардов.^[10] Тосканцы никогда не забывали купола своих далеких предков; римляне строго придерживались латинских традиций; южане находились под влиянием византийских и сарацинских образцов. Во многих случаях геология окрестностей определяла живописные особенности их архитектуры. На глиняных месторождениях долины реки По была произведена кирпичная кладка Кремоны, Павии, Кремы, Кьяравалле и Верчелли. Своим каменоломням

вмандорлато веронские строители были обязаны персиковыми цветами своих нефов с колоннами. Каррара снабдила пизанцев мягким мрамором для их баптистерия и кафедрального собора; Монте-Феррато снабдил Пистойю и Прато зеленым серпантинном; в то время как *пьетра серена* на Апеннинах придавала строгости интерьеру флорентийских зданий. Опять же, в других случаях мы обнаруживаем влияние торговли или завоеваний. Общение Венеции с Александрией определило уникальную архитектуру Сан-Марко. Арабы и норманны оставили неизгладимые следы своего пребывания в Палермо. Церкви Неаполя и Мессины до сих пор носят следы работы французских рабочих. По всему побережью мы тут и там находим свидетельства восточного стиля, завезенного в средневековую Италию, в то время как влияние испанцев не менее заметно в зданиях более позднего периода.

Существуя, таким образом, среди множества мощных влияний и в окружении руин прошлых цивилизаций, итальянцы рекомбинировали и смешивали стили с заметным разнообразием. Римские, византийские, сарацинские, ломбардские и немецкие традиции были смешаны в их архитектуре, как определял главный гений каждого места. Из этого следовало, что были созданы шедевры редкого и тонкого изобретения, в то время как ни один тип не был доведен до полного совершенства, и мы не можем указать на какую-либо первостепенную итальянскую манеру. В Италии богатство и индивидуальность были утрачены в единообразии и мощи. И все же мы вполне можем удивлятьсяразностороннему восприятию всех видов красоты, которое демонстрируют эти памятники. Как странно, например, думать о венецианцах, позаимствовавших форму и структуру своего храма у мечетей Александрии, украсивших его фасад лошадьми Лисиппа и облицовавших святилище мрамором с полов гаремов восточных императоров; в то время как на другом конце Италии, в Палермо, рядом с разрушеннымиколоннадами греческой Сегесты, нормандские короли украшали свои массивные церкви сарацинскими арабесками и византийской мозаикой, перемежая изящный арабский узор с узорами из веревок и чудовищами из морских глубин, и соединяя их в единое целое. Куфические предложения со скандинавскими рунами. Тем временем в Риме гробницы, бани и театры были превращены в крепости. Орсини владели Молом Адриана; Савелли устроились в Театре Марцелла, а Колонези - в мавзолее Августа; Колизей и Арки Константина и Тита приютили Франжипани; Термы Траяна приютили Капоччи; в то время как Гаэтани возвели замок на могиле Цецилии Метеллы. Под этими огромными гулками сводами копошился выводок средневековых *bravi*, похожих на ос, которые развешивают свои грушевидные соты вдоль галерей Павии. Там призрак мертвой империи все еще восседал на троне со скипетром. Христианские обряды совершались под куполом Агриппы, в термах Диоклетиана, в базиликах. Ни один другой стиль, кроме стиля имперского народа, не прижился рядом с Вечным городом. Среди трехсот церквей Рима можно увидеть только одно готическое здание. Дальше на север, где немецкое влияние было более сильным, соборы все еще демонстрировали, каждый в своем роде, солнечную южную своенравность. Сияющий мрамором и мозаикой, сверкающий орнаментами, где листва коринфского аканта скрывает символы Страстей, и где птицы и Купидоны выглядывают из-под спутанных плодов под мрачными бровями святых и мучеников; склоняющийся то к длинным низким колоннадам базилики, то к высоким аркам чисто остроконечного стиля; венчающий место соединения нефа и трансепта этрусскими куполами; покрывающий фасад барельефами, крышу статуями; возносящий столбы крыльца на львах и статуях. крылатые грифоны, обрамляющие неф колокольнями или высаживающие их отдельно друг от друга, как цветы на открытой площади, - эти чудесные здания, предмет восхищения всех, кто любит находить разнообразие в красоте и отмечать отпечаток национального гения в

его искусстве, похоже, как и сама Италия, ощущают все влияния и ассимилируют все национальности.

Среди множества стилей архитектуры, борющихся за господство в Италии, три, существовавших до эпохи Возрождения, честно претендовали на победу в битве. Это были ломбардский, тосканский романский и готический стили. Хронологически два первых процветали почти в одни и те же столетия, в то время как готика, пришедшая извне, приостановила их развитие. Но хронология мало помогает в истории итальянской архитектуры; ее главными чертами являются не единообразие прогрессии, а синхронное разнообразие и отчетливость местного типа. Что оставалось неизменным на протяжении всех изменений в Италии, так это пристрастие к формам римского строительства, которое в конечном итоге в эпоху Возрождения, получив научное понимание, определило вкус всей нации.

Возможно, будет не совсем фантастичным сказать, что, поскольку лангобардам просто не удалось превратить итальянцев путем завоевания в единый народ, их архитектура не смогла создать единый тип для полуострова.^[11] С некоторых точек зрения историк мог бы сожалеть о том, что Италия не подверглась такому основательному покорению в восьмом веке, которое разрушило бы местные различия. Подобные сожаления, однако, на редкость праздны; ибо основные течения мировой истории движутся не случайно; и как, более того, Италия могла бы выполнить свое предназначение без различных форм политического существования, которые сделали ее тем, чем она была? И все же, стоя перед некоторыми из великих ломбардских церквей, мы склонны размышлять, возможно, с большим основанием, о том, каким был бы результат, если бы этот стиль архитектуры мог приобрести такое же влияние на итальянцев, какое романский и готический Север оказали на Францию и Англию?^[12] Обычный для этих зданий пирамидальный фасад, колокольни, которые подвешивают воздушные фонари на простых квадратных башнях, купола, поднимающиеся ярус за ярусом от пересечения нефа и трансепта, заканчивающиеся минаретами и башенками, низкие длинные колоннады из мраморных пилястр, открытые портики, опирающиеся на львов, гармоничное сочетание обожженной глины и розоватого камня, смелое сочетание круглые и остrokонечные арки и странное изобретение, при котором на каждом струнном ходу и капители вырезаны львы, сфинксы, змеи, русалки, грифоны, гарпии, крылатые кони, ящерицы и рыцари в доспехах - все это элементы, которые, как нам кажется, могли бы развиваться в благородный национальный стиль. Как бы то ни было, церкви, о которых идет речь, часто скорее причудливы, чем по-настоящему красивы. Однако их своеобразный характер неразрывно связан с обширными зелеными равнинами, величественными реками и фоном из голубых холмов и заснеженных Альп, которые составляют очарование ломбардского пейзажа.

Если ломбардская архитектура, собственно так называемая, имела частичное влияние и ограничивалась сравнительно узкой местной сферой, то то же самое можно сказать и о тоскано-романском стиле. Церковь Самминиаго близ Флоренции [около 1013 г.] и Пизанский собор [начат в 1063 г.], не говоря уже о других менее выдающихся примерах в Лукке и Пистойе, являются достаточными доказательствами того, что в самый мрачный период средневековья итальянцы стремились к архитектурному Возрождению. Влияние классических моделей очевидно как в конструкции, так и в деталях этих базилик; в то время как глубоко обоснованное предпочтение итальянского гения круглым аркам, колоннадам из колонн и пилястр, а также большим прямоугольным пространствам с низкими крышами и неглубокими трибунами находит полное удовлетворение в этих оригинальных и благородных зданиях. Невозможно удержаться

от сожаления по поводу того, что романский стиль Тосканы должен был быть остановлен в своем развитии вторжением немецкой готики. Если бы этому не помешали, мог бы сформироваться национальный стиль, соответствующий темпераменту народа, и многое из того, что было педантичным в возрождении пятнадцатого века, было бы устранено.

Место готической архитектуры в Италии требует более полного рассмотрения. Отчасти благодаря прямому влиянию германских императоров, отчасти имперским симпатиям знати, отчасти благодаря францисканским монахам, которые стремились строить большие церкви дешево, а отчасти благодаря восхищению, вызванному величием остроконечного стиля, преобладавшего в Северной Европе, готика, столь чуждая итальянскому гению и климату, укоренилась, широко распространилась и некоторое время беспрепятственно процветала. Перечисляя таким образом условия, благоприятствовавшие распространению готико-тедеско, я далек от желания утверждать, что этот стиль был чисто иностранным. Италия, как и остальная Европа, прошла естественный процесс эволюции от романского стиля к заостренной манере и относилась к последнему с оригинальностью, доказывающей определенную естественную ассимиляцию. И все же первая готическая церковь, церковь Святого Франциска в Ассизи, была спроектирована немцем; самая великолепная церковь Богородицы в Милане - подчеркнуто немецкая.^[13] В течение сравнительно короткого периода господства готов итальянцы никогда не забывали о своих симпатиях к латыни и ломбардии. Настроение, в котором они готизировались, было частичным и преходящим. Следовательно, эволюция этого стиля не была ни такой спонтанной и простой, ни в то же время такой непрерывной и завершенной в Италии, как на Севере. Хотя он создал церковь Святого Франческо в Ассизи и соборы Сиены, Орвието, Лукки, Болоньи, Флоренции и Милана, а также ратуши Перуджи, Сиены и Флоренции, он не смог прочно закрепить национальный вкус и угас перед растущей страстью к античности, которая вернула итальянцам ощущение собственного интеллектуального величия. Ясно, что, как только они осознали свое призвание возродить культуру классической эпохи, они сразу и навсегда отказались от стиля, характерного для северного феодализма. Похоже, они приняли это наполовину неохотно и понимали лишь в том несовершенном виде, в каком они понимали рыцарство.

Итальянцы никогда не понимали должным образом специфику готической архитектуры. Они не могли забыть горизонтальные линии, плоские крыши и глухие стены базилики. Подобно своим римским предкам, они стремились покрыть землю с наименьшими затратами на строительство; их первой целью было ограничить большие пространства простыми рамками, и эффект красоты или возвышенности был достигнут за счет пропорций, приданных общей площади. Поэтому, когда они приняли готический стиль, они не смогли понять, что его истинное достоинство состоит в отрицании почти всего, что ценно в латинском стиле. Горизонтальные линии, насколько это возможно, уничтожены; стены теряются в окнах; проходы и колонны, апсиды и часовни множатся с целью усложнения архитектурного эффекта; плоские крыши становятся невыносимыми. Вся сила, затраченная на строительство, направлена вверх, и шпиль является завершением здания; ибо к шпилю сходятся его бесчисленные стремительные линии — линии не стационарной силы, а восходящего роста. Все это итальянцы понимали медленно. Кампанила, например, так и не стала неотъемлемой частью их зданий. Она стояла отдельно и была зарезервирована для своего первоначального назначения - хранения колоколов. Окна, по причине, вполне естественной для Италии, где солнечного света скорее слишком много, чем слишком мало, были сужены; и вместо множества проемов и группирующихся колонн северного готического нефа, неф такой огромной церкви, как Сан-Петронио в Болонье,

измеряется шестью арками, поднятыми на простых опорах. Фасад итальянского собора рассматривался как экран, совершенно независимо от его связи с интерьером; в прекрасной церкви Крема, например, луна ночью заглядывает в верхние окна фронтисписа, высоко возвышающегося над низкой крышей нефа. О полном эффекте внешнего вида, который будет очевиден любому, кто посмотрит на Кафедральный собор Орвието сзади, никто не думал. Таким образом, итальянцы упустили главное и не смогли воспринять поэзию готической архитектуры. Его символическое значение было утеряно для них; возможно, нам следует сказать, что итальянский темперамент, как в искусстве, так и в религии, был неспособен ассимилировать смутный, но мощный мистицизм тевтонских рас.

С другой стороны, то, что они пожертвовали подлинным готическим характером, было сделано по-своему. Поверхностная отделка, будь то фрески или мозаика, изделия из бронзы или барельефы, резьба по дереву или панели из мрамора, обожженная глина или фаянсовая посуда с эмалью, никогда не достигала такого совершенства в готических зданиях более чистого типа; и скульптура на Севере не имела равных шансов отделиться от ниши дарохранительницы, что вынуждало ее оставаться рабыней архитектуры. Таким образом, сравнительные недостатки итальянской готики были непосредственно полезны в продвижении тех самых искусств, в которых люди обладали гением, не имеющим себе равных среди современных наций.

Достаточно сравнить два лучших собора этого стиля, Сиенский и Орвието, с двумя такими зданиями, как соборы Реймса и Солсбери, чтобы ощутить структурную неполноценность первых, а также их превосходство во всех второстепенных художественных целях. Длинные прямые линии, низкие крыши, узкие окна, фасад удивительного великолепия, но без строгой привязки к структуре нефа и проходов, купол, венчающий пересечение нефа, хоров и трансептов; простые трибуны в восточном конце, отдельно стоящая колокольня, круглые колонны вместо громоздких опор, смесь полукруглых и стрельчатых арок; вот некоторые из наиболее характерных черт Сиенского кафедрального собора. Но материал великолепен, и рука, послушная велению мозга художника, дала о себе знать на каждом квадратном футе здания. Чередующиеся ряды белого и черного мрамора, карнизы с надгробными или ожившими портретами пап, скульптурные святилища, алтари, кафедры, реликварии, купели и вазы для святой воды, панели из инкрустированного дерева и расписные тротуары, бронзовые канделябры и кованые железные ширмы, позолота, цвет и драгоценная работа из агата и лазурита - шедевры мастеров, известных каждый в своей области, — радуют глаз со всех сторон. Вся церковь - это чудо богатства, сияющий триумф изобретательского гения, произведение ста мастеров, трудившихся на протяжении последующих столетий, чтобы сделать все возможное. Все его бесчисленные детали настолько гармонизированы контролирующим вкусом, настолько собраны воедино кусочек за кусочком, повинувшись художественному инстинкту, что общий эффект восхитительно красив. И все же ясно, что никакой единой первостепенной идеи, определяющей и организующей все эти чудеса, в голове первого архитектора не существовало. В настоящей готической работедетали, составляющие очарование этого собора, были бы подчинены единой архитектурной мысли; им не позволили бы утверждать свою индивидуальность или вносить свой вклад, кроме как в качестве прислуги, в общий эффект. Северная готическая церковь подобна телу, состоящему из нескольких частей; южная готическая церковь - это скопление прекрасных атомов. Стиль северной готики соответствует национальному единству федерализованных рас, организованных социальной иерархией взаимозависимых классов. В южном готическом стиле мы находим отражение политического разнообразия, независимой личности, бюргерского

равенства, деспотической воли. Таким образом, специфические черты Италии при ее выходе из Средневековья можно проследить, не проявляя чрезмерной фантазии в ее памятниках. Они определенно являются творением граждан — людей, если воспользоваться выражением Джаннотти, отличающихся чередованием послушания и командования, не стоящих ниже монархии, но способных сами обладать суверенной властью. ^[14]

То, что было сказано о Сиене, не менее верно и для Кафедрального собора Орвието. Хотя кажется, что он нацелен на более строгую готику, и хотя фасад более архитектурно спланирован, один взгляд на внешний вид здания показывает, что строители не очень хорошо понимали требования стиля, который они использовали. Что может быть более меланхоличным, чем эти глухие стены, прерываемые небольшими круглыми углублениями, выступающими из боковых приделов нефа, эти угловатые и бесплодные углы в восточном конце и те несколько остроконечных башенок, пристроенных наугад? Очевидно, что дух северной готики был совершенно неверно понят. С другой стороны, интерьер благороден. Чувство пространства, которым обладал архитектор, выразилось в больших и торжественных пропорциях; огороженная территория, хотя и несколько холодная и пустая на северный вкус, по крайней мере впечатляет своей суровой гармонией. Но настоящая привлекательность церкви — это отдельные детали. Где бы ни проявился индивидуальный творческий подход, к нему прикован наш взор, брошен вызов нашей критике, завоевано наше восхищение. Фрески Синьорелли, барельефы Пизани, скульптуры Ло Скальца и Моска, тарсия на хорах, александрийская работа и мозаика фасада, бронзовые элементы, размещенные на кронштейнах, и кованые завитки аканта на его великолепных пилястрах — вот объекты неисчерпаемого восхищения в соборе Орвието. Приближаясь к зданию такого типа, мы должны отказаться от наших представлений об органической архитектуре: только греческий и северный готические стили заслуживают этого эпитета. Мы не должны стремиться к строгой дисциплине и архитектурному дизайну. Вместо одной главенствующей, все определяющей идеи мы должны быть готовы приветствовать множество отдельных красот, созданных независимыми гениальными людьми, благодаря которым каждая деталь становится шедевром, а множество разнообразных элементов становятся скорее живописным, чем архитектурным произведением впечатления.

Было бы нетрудно распространить подобную критику и на Миланский кафедральный собор. Строго говоря, более неудачное сочетание различных стилей — пирамидальный фасад ломбардской архитектуры и длинные тонкие фонари немецкой готики, например, — более неуклюжее злоупотребление неподходящими деталями в тяжелых опорах нефа или более катастрофическое приспособление огромных окон к основным линиям нефа и проходов, трудно себе представить. И все же, пожалуй, ни одна другая церковь в Европе не производит на воображение такого же впечатления чудесного. Великолепие его белоснежного мрамора, отливающего вечерней или рассветной розой, сияющего в полуденном солнечном свете и сказочно сказочного при свете луны и звезд, множество статуй, резко выделяющихся на фоне ясного голубого неба и смотрящих на Альпы через этот незабываемый участок равнины, огромное пространство и пронизанный светом полумрак внутри, глубокий звон колоколов над головой на огромном расстоянии и великолепные цветарасписного стекла, создают живописный эффект, не имеющий аналогов в христианском мире.

Два стиля, ломбардский и готический, о которых я говорил, оба были в определенном смысле экзотическими. В крупных городах основную часть населения составляли латиняне, и ни один стиль строительства, который не продолжал бы римскую традицию, в духе римской манеры и со

строгим соблюдением ее деталей, их не удовлетворял. Главной особенностью эпохи Возрождения было то, что, когда итальянцы взялись за задачу воссоединения себя путем изучения прошлого, они отказались от всех других форм архитектуры и сделали все возможное, чтобы создать такую, которая гармонировала бы с реликвиями латинских памятников. Проследить историю этой возрожденной классической архитектуры я займусь позже в этой главе; но на данный момент необходимо отвлечься и кратко рассмотреть светские здания Италии до эпохи собственно Возрождения.

Примерно в то же время, когда строились соборы, знать наполнила города крепостями. Сначала они были изможденными и неприглядными; насколько перенаселенным высокими голыми башнями мог быть средневековый итальянский город, до сих пор показывает Сан-Джеминьяно, единственный существующий пример, где *торрioni* остался нетронутым.^[15] Со временем, когда аристократия срослась с бюргерами, а общественный порядок в крупных городах поддерживался законом, эти форты уступили место просторным дворцам. Нрав горожан в каждом месте и местный характер художественного вкуса определили специфические черты как домашней, так и церковной архитектуры. Хотя трудно определить, какие социальные различия выражают большие четырехугольники больницы Франческо Сфорца в Милане и массивный куб дворца Риккарди во Флоренции, мы чувствуем, что *genius loci* в каждом случае контролировал архитектора. Солнечные пространства одного здания с его терракотовыми узорами из птиц, винограда и Амуров контрастируют со строгой коричневой лепниной и непроницаемой основательностью другого. То, что один был возведен благодаря щедрости монарха в его столице, в то время как другой был жилищем бюргера в городе, гордящемся своей античной трезвостью, в какой-то мере объясняет разницу. Точно так же придворная жизнь династического княжества породила замок Урбино, столь непохожий по своему стилю на показательные особняки генуэзских купцов. Не будет преувеличением сказать, что гражданская жизнь свободной и раздробленной республики представлена тяжелыми стенами и узкими окнами флорентийских жилищ. В их железных кольцах, приваренных между камнем и скалой вокруг фундамента, словно для начала баррикады, в их подставках для факелов из кованого металла, мрачных порталах и тускло освещенных дворах мы прослеживаем привычку к осторожности и сдержанности, которая отличала людей, возглавлявших партии Уберти и Альбицци. Сиенские дворцы более легкие и элегантные по стилю, поскольку принадлежат народу, вошедшему в поговорку как любитель удовольствий; в то время как еще более роскошный и безопасный образ жизни находит выражение в открытых лоджиях и просторных лестницах Венеции. Изящные здания, нависающие над Гранд-каналом, как раз подходят для олигархии, уверенной в собственной власти и любимой народом. Феодальный деспотизм, напротив, царит в сердце Феррары, где крепость Эсте, окруженная рвом, подъемным мостом и опускной решеткой, отбрасывающая густую тень на воду, защищающую подземелья, все еще, кажется, угрожает общественной площади и внушает благоговейный страх домам людей.

Опять же, тринадцатому и четырнадцатому векам мы обязаны ратушами и общественными дворцами, которые являются столь заметной чертой городской архитектуры Италии. Жизненная сила некогда могущественных государств символизируется в *бролетти* ломбардских городов, ныне пыльных и заброшенных, несмотря на их четкие терракотовые узоры. Есть что-то странно меланхоличное в их запустении. Бродя по огромному залу Раджоне в Падуе, где даже тени кажутся спящими, когда они скользят по широкому безлюдному полу, нелегко вспомнить, что когда-то это был театр страстных интриг, пока оживленная суeta старого города полностью не угасла. Немногим из этих общественных дворцов посчастливилось выделиться, подобно дворцу

дожей в Венеции, всемирно-историческими воспоминаниями и произведениями искусства, которым до сих пор нет равных. Дух Венецианской республики все еще живет в этом уникальном здании. Архитекторы могут сказать нам, что его готические аркады мелодраматичны; скульпторы могут принизить декоративную работу Сансовино; художники могут утверждать, что гений Тициана, Тинторете и Веронезе сияет в других местах с большим блеском. И все же поэт со все возрастающим восхищением цепляется за рожденный морем дворец древней владычицы морей, а историк чувствует, что здесь, как и в Афинах, искусство создало прошлое, к которому он стремится вечно.

Два других великих итальянских дома Содружества, возносящие свои башни над городом для набата и опеки, обязаны бессмертием своей внутренней красоте. Это Палаццо Паббико в Сиене и Палаццо Веккьо во Флоренции. Немногие здания в Европе более живописны, чем Сиенский дворец, из которого открывается вид на холмы и долины, на покрытую облаками гору Амиата. Тем не менее, несмотря на его непревзойденное расположение на изогнутой и наклонной площади, где *контраде* Сиены на протяжении веков управляли своим *palio*, этому дворцу не хватает живого интереса, присущего дому, который Арнольфо вырастил во Флоренции для правителей своего родного города. В течение срока своих полномочий приоры никогда не покидали дворец синьории. Все обсуждения государственных дел происходили в его стенах, и его колокол был пульсом, который сообщал, как бьется сердце Флоренции. Архитектором этой огромной массы каменной кладки был Арнольфо дель Камбио, один из величайших строителей Средневековья, человек, которого можно назвать Микеланджело тринадцатого века^[16]. В 1298 году ему было приказано построить жилище для Речи Посполитой, чтобы народ мог быть защищен в своей крепости от насилия знати. Строительство дворца и выравнивание площади вокруг него сопровождалось обстоятельствами, которые заставляют нас вспомнить суровые условия республиканской жизни в средневековой Италии. Квартал домов пришлось выкупить у семьи Форабоски, а их башню, названную Торре делла Вакка, возвели и превратили в колокольню приоров. Однако не хватило места, чтобы построить сам дворец с прямыми углами, если только его не расширить на открытое пространство, где когда-то стояли дома Уберти, "предателей Флоренции и гибеллинов". Разрушая их, бюргеры постановили, что отныне и навсегда нога человека должна ступать там, где когда-то пылали очаги изгнанной знати. Арнольфо умолял разрешить ему вторгнуться на это место, но люди отказали в разрешении. Там, где было гнездо предателей, не следовало закладывать священный фундамент публичного дома. Следовательно, флорентийский палаццо является, был и будет стеснен в своих правильных пропорциях^[17].

Ни один итальянский архитектор не пользовался гордой привилегией запечатлеть свою индивидуальность в родном городе сильнее, чем Арнольфо; и по этой причине можно позволить себе подробнее рассказать о его трудах здесь. Когда мы поднимаемся на холм Самминиато, Флоренция у наших ног во многом обязана своим обликом этому человеку. Высокая башня Палаццо Веккьо, громада Кафедрального собора и длинная низкая продолговатая громада Санта-Кроче - все это принадлежит ему. Ему тоже принадлежат стены, которые отделяют город цветов от окружающих его садов.^[18] Даже шедевры его преемников подчиняют свою красоту его первой концепции. Кампанила Джотто, купол Брунеллески и церковь Орсаммикеле в Орканье, несмотря на их несомненную и подлинную оригинальность, расположены там, где он планировал.

В 1294 году флорентийцы решили восстановить свою церковь-мать в масштабе непревзойденного величия. Заказ, данный их архитектору, настолько поразительно отражает благородный дух, с которым эти бюргеры взялись за работу, что, хотя его часто цитировали, часть документа следует привести здесь. "Поскольку высшим признаком благоразумия у людей благородного происхождения является ведение своих дел таким образом, чтобы их великодушие и мудрость проявлялись во внешних действиях, мы приказываем Арнольфо, директору нашей коммуны, разработать проект реконструкции Санта-Репараты в великолепном стиле, который не могут превзойти ни трудолюбие, ни сила человека, чтобы он соответствовал мнению многих мудрых людей в этом городе и штате, которые считают, что эта коммуна не должна заниматься каким-либо предприятием, если ее намерение не состоит в том, чтобы результат соответствовал этому". самое благородное сердце, состоящее из объединенной воли многих граждан".^[19] От Джованни Виллани мы узнаем, какие налоги взимались Гильдией производителей шерсти и были выделены в 1331 году для завершения строительства здания. Они взимались со всех товаров, купленных или проданных в пределах города, по двум отдельным ставкам, при этом чистая продукция составила в первый год 2000 лир.^[20] Собор, спроектированный Арнольфо, имел огромные размеры: он занимает 84 802 фута, в то время как Кельнский - 81 461 фут; и, по словам Фергюссона, "что касается простой концепции плана, не может быть никаких сомнений в том, что флорентийский собор намного превосходит своего немецкого конкурента".^[21] Действительно, нельзя представить себе ничего более благородного, чем схема этого огромного сооружения. Изучая его план и отмечая, как неф переходит в мощный восьмиугольник, который, в свою очередь, демонстрирует три пропорциональные апсиды, мы склоняемся к мысли, что более возвышенная мысль никогда не была выражена в камне. Однако на этом этапе нашему восхищению приходит конец. При выполнении деталей строитель затмил то, что было задумано в столь великолепном масштабе; стремясь к колоссальной простоте, он не смог обеспечить множественность подчиненных элементов, необходимых для общего эффекта размера. "Как и все неопытные архитекторы, он, похоже, думал, что величие частей добавит величия целому, и в результате использовал только четыре большие арки по всей длине своего нефа, придав центральному проходу ширину пятьдесят пять футов в ширину. Общая ширина в пределах десяти футов от кельнской, а высота примерно такая же; и все же, по внешнему виду, высота составляет примерно половину, а ширина меньше половины, благодаря лучшей пропорции частей и превосходному соответствию деталей со стороны немецкого собора".^[22] Правдивость этих замечаний почувствует каждый, на кого давила тяжеловесная пустота интерьера. В этом здании есть и другие заметные дефекты, проистекающие главным образом из неправильного представления итальянцев о готическом стиле. Окон мало и они узкие, так что даже в полдень сквозь них пробивается мало света; а широкие бесплодные пространства серых стен угнетают взгляд. Внешне вся церковь отделана панелями из разноцветного мрамора, согласно флорентийскому обычаю; но эта облицовка не имеет никакого отношения к строению: это всего лишь поверхностное украшение, имеющее ценность главным образом для колориста. Арнольфо умер до того, как купол в том виде, в каком он его спроектировал, можно было установить на восьмиугольник, и ничего доподлинно не известно о том, какую форму он хотел ему придать. Однако представляется вероятным, что он намеревался создать нечто похожее на купол Кьяравалле, который заканчивается после ряда сужающихся восьмиугольников стройной конической пирамидой.^[23] Второстепенные шпили тогда были бы размещены под каждым из четырех углов, где пересекаются неф и трансепты; и весь внешний эффект по богатству и разнообразию превзошел бы любой европейский эффект здания. Хорошо известно, что возведение купола было окончательно поручено Брунеллески в

1420 году. Церковь Арнольфо теперь поддерживает в воздухе восьмиугольный купол простейшей из возможных конструкций, по высоте и размерам сравнимый с церковью Святого Петра. Таким образом, гений Возрождения завершил то, что начал гений Средневековья. Но в Италии не было реального разрыва между двумя периодами. Хотя Арнольфо использовал заостренный стиль в своем дизайне, мы не находим в церкви ничего по-настоящему готического. В ней нет башенок, парящих контрфорсов, боковых часовен или второстепенных опор. Используя фразу Микеле, который выбрал драматический эпизод вмешательства Брунеллески в возведение купола для притчи эпохи Возрождения, "колоссальная церковь встала просто, естественно, как сильный человек утром встает с постели, не нуждаясь в посохе или костыле". ^[24] Это действительно слава итальянской архитектуры по сравнению с северной. Итальянцы ценили силу простой прозорливости: все лучшие работы их строителей - это геометрические идеи в чистом виде, воплощенные в камне. Однако верно и то, что обретения огромного воздушного пространства едва ли было достаточно, чтобы компенсировать впечатление пустоты, которое они оставляют на органах чувств. Мы очень сильно ощущаем это, когда изучаем модель, подготовленную учеником Браманте Кристофоро Рокки для собора Павии; однако здесь мы видим неолатинский гений итальянского художника, свободно работающего в элементе, точно соответствующем его способностям. Когда те же гениальные люди пытались выразить свою концепцию языком готического стиля, результат неизменно оказывался ущербным. ^[25]

Классическое возрождение пятнадцатого века сразу же дало о себе знать в архитектуре; и визит Брунеллески в Рим в 1403 году можно считать датой Возрождения в этом искусстве. Готика, как мы уже видели, была чужеродной в Италии. Ее импорт с Севера сдержал свободное развитие национальной архитектуры, которое в одиннадцатом веке началось в Пизе с сознательного возвращения к классическим деталям. Но правлению Готики было суждено быть недолгим. Петрарка и Боккаччо, как я показал в своем последнем томе, направили всю интеллектуальную энергию флорентийцев в русло латинской и греческой науки. ^[26] Древний мир поглотил все интересы, и итальянцы единой волей освободились от средневекового стиля, который они никогда правильно не понимали и который с тех пор они клеймили как варварский. ^[27]

Проблема, которая занимала всех архитекторов эпохи Возрождения, заключалась в том, как максимально восстановить облик древнего Рима, адаптировав его к современным требованиям церковных, гражданских и бытовых зданий. О греческом искусстве они сравнительно ничего не знали: да и греческая архитектура не могла предложить для своих целей те же пластические элементы, что и римская — сама по себе производный стиль, допускающий более легкую адаптацию к современному использованию, чем непреклонно чистое искусство Греции. В то же время они располагали лишь несовершенными фрагментами римской работы. Руины бань, театров, гробниц, фасадов храмов и триумфальных арок не оказали непосредственной помощи в работе по проектированию церквей и дворцов. Все, что могли сделать архитекторы, познакоившись с остатками древнего Рима и впитав дух римского искусства, - это облечь свои собственные изобретения классическими деталями. Форма и строение их зданий были современными; детали были скопированы с античных моделей. Недостаток органического единства и структурной искренности всегда является результатом тех потребностей, в соответствии с которыми должен работать вторичный и адаптированный стиль; и, таким образом, псевдороманские здания даже лучшего периода Возрождения демонстрируют недостатки, сходные с недостатками итальянской готики. Хотя они отличаются великолепием

эффекта во всем, что касается распределения света и тени, покрытия и ограждения пространства и расположения масс, они демонстрируют в лучшем случае лишь поверхностное соответствие между заимствованными формами и конструкцией, которую они маскируют. ^[28] Здания этого периода изобилуют более или менее удачными подделками, отделкой поверхностей, более или менее приятной глазу; между тем, их истинное величие заключается в чувстве пространственных пропорций и линейной гармонии, которыми обладали их архитекторы.

Можно примерно обозначить три периода в развитии архитектуры эпохи Возрождения. ^[29] Первая, продолжающаяся с 1420 по 1500 год, - это эпоха экспериментов и буйной изобретательности. Второй охватывает первые сорок лет шестнадцатого века. За этот короткий промежуток времени были построены самые совершенные здания итальянского Возрождения. Третий, снова длящийся около сорока лет, с 1540 по 1580 год, ведет к господству маньеризма и преувеличений, называемому итальянцами *барокко*. Сам по себе третий период отличается скрупулезным пуризмом, граничащим с педантизмом, строгим следованием теоретическим правилам и принесением изобретательских качеств в жертву установленным канонам. Сделать что-то большее, чем краткое указание шедевров этих трех периодов, было бы невозможно в работе, которая не претендует на исчерпывающее рассмотрение архитектуры: и все же полностью игнорировать строителей этой эпохи и их стили означало бы пренебречь наиболее важным этапом развития искусства того времени, который я взялся проиллюстрировать.

В первый период мы сбивы с толку роскошью творческих сил и буйством фантазии во всех без разбора смешанных формах красоты. В целом мы обнаруживаем стремление к не до конца реализованным эффектам и тенденцию потакать излишним украшениям, не обращая внимания на строгость дизайна. Несовершенное понимание классических моделей и буйная живость воображения в пятнадцатом веке объясняют витиеватость работ этого времени. Кое-что тоже осталось от средневековой фантазии; детали, заимствованные из античности, претерпевают фантастическую трансформацию в руках людей, привыкших к неистовым эмоциям романтических эпох. Что бы Ренессанс ни взял из античного искусства, поначалу он не смог усвоить ни умеренность греков, ни практическую трезвость римлян. Христианство углубило и усилило источники творческой жизни; и точно так же, как реминисценции классического стиля ослабили итальянскую готику, так и теперь следы готики заметны в так называемых классических произведениях Возрождения. Результатом этих совместных влияний стал замечательный и многогранный гибрид, лучше всего представленный в одном памятнике - фасаде Чертозы в Павии. Характеризуя творчество раннего Возрождения как сплавление различных манер, мы не должны забывать, что оно было по-настоящему живым, целеустремленным и, согласно своим собственным стандартам, искренним. Это было новое рождение; не простое повторение чего-то мертвого и ушедшего, но продукт ярких сил, побужденных к оригинальному творчеству восхищением прошлым. Более того, это с исключительной точностью соответствовало колебанию сознания между христианством и язычеством и той мягкой красотой, которую любили поэты. На тростниках, выпавших из рук мертвого Пана, художники того периода, каждый в своей сфере, пели романтические песенки.

Из этих общих замечаний о стиле первого периода флорентийские архитекторы делают исключение; и все же первый заметный признак новой эры в строительном искусстве был дан во Флоренции. Чистота вкуса и твердость суждений в сочетании с научной точностью всегда отличали флорентийцев. Эти качества до такой степени определяли их отношение к искусству,

что пронизательные критики обвиняли их — и, на мой взгляд, справедливо — в жесткости и фригидности. ^[30] Брунеллески в 1425 году спроектировал базилику Сан-Лоренцо по оригинальному, но по-настоящему классическому типу, замечательному своей трезвостью и корректностью. То, чему он научился на руинах Рима, он применил здесь, повинувшись своему собственному художественному инстинкту. Сан-Лоренцо представляет собой здание с колоннами, круглыми арками и полукруглыми апсидами. Ни одна форма или деталь во всей церкви, строго говоря, не противоречит римскому прецеденту; и все же общий эффект не напоминает ничего из имеющихся у нас античных работ. Это шедевр продуманной адаптации эпохи Возрождения. То же самое можно сказать и о церкви Святого Духа, построенной в 1470 году, после смерти Брунеллески, в соответствии с его планами. Экстраординарные способности этого великого архитектора, однако, вызовут еще большее уважение у обычных наблюдателей, когда они будут созерцать дворец Питти и купол собора. Оба они являются шедеврами личной оригинальности. Что является римским во дворце Питти, так это прочная простота массивной силы; но несомненно, что ни один патриций республики или империи не жил в доме, хоть сколько-нибудь похожем на этот. Домашние привычки средневековья, вооруженные для самозащиты и на чеку от вторжения извне, все еще находят выражение в солидной массе этого неприступного жилища, хотя его величие и обширность показывают, что началось господство более мягких и изысканных манер. Говорить о куполе Кафедрального собора в связи с простым возрождением римского вкуса было бы столь же неуместно. Он остается проявлением индивидуального гения, культивируемого опытом строительства готических сводчатых зданий и проникнутого величием императорского Рима. Его дух бесстрашной дерзости и суровой сосредоточенности сам по себе является античным.

Почти современником Брунеллески был флорентинец Лео Баттиста Альберти, который, работая по несколько иным принципам, стремился более точно воспроизвести реальные элементы римской архитектуры. ^[31] При реконструкции Сан-Франческо в Римини он придерживался типа триумфальной арки, и то, чем был закончен этот замечательный фасад, еще предстоит доказать, как много могло быть сделано из пропорциональных пилястр и благородно изогнутых аркад. ^[32] Тот же принцип реализован в Сан-Андреа в Мантуе. Фронтисписом этой церкви является гигантская триумфальная арка; интерьер примечателен своей простой гармонией частей, позаимствованной у сводчатых римских бань. Сочетание этих старинных деталей во внушительном сооружении предполагало высокую творческую способность в тот момент, когда правила классической архитектуры еще не были сведены к методу. Однако слабость принципа Альберти становится очевидной, если учесть, что здесь высокая центральная арка фасада служит лишь украшением. Слишком высокий и просторный даже для колесниц римского триумфа, он образует неподходящий вход в скромный вестибюль христианской церкви.

Как и Брунеллески, Альберти применил свои таланты при строительстве дворца во Флоренции, который стал образцом для последующих архитекторов. В Палаццо Ручеллаи сохранилось множество деталей средневекового тосканского стиля, особенно в окнах, разделенных стройными пилястрами. Но три порядка, представленные в отделке поверхности, дверных проемов и карнизов, являются копиями римских руин. Это здание, одно из самых красивых в Италии, было скопировано Франческо ди Джорджо и Бернардо Фиорентино для дворцов, которые они построили в Пьенце.

Это была эпоха роскошного дворцового строительства; и ни для чего стиль раннего Возрождения не был приспособлен лучше, чем для возведения жилых домов, которые должны

были соответствовать свободному и мирскому великолепию тех времен. Идеальное сочетание средневековой массивности и классической простоты было достигнуто в бесчисленных зданиях, не поддающихся описанию, красивых и разнообразных. Болонья полна ими; а Урбино, во дворце герцогов, содержит один образец, не имеющий аналогов по размаху и уникальный по интересу. И все же здесь, как и во всех областях изобразительного искусства, Флоренция лидирует. После Брунеллески и Альберти пришли Микеллоццо, любимый архитектор Козимо Медичи; Бенедетто да Маджано; Джулиано и Антонио ди Сан-Галло; иль Кронака. Козимо Медичи, сказав, что "зависть - это растение, которое никто не должен поливать", отказался от монументального дома, спроектированного Брунеллески, и выбрал вместо него скромный план Микеллоццо. Брунеллески намеревался построить Дом Медичи на одной стороне площади Сан-Лоренцо; но когда Козимо отверг его проект, он разбил созданную им модель, к большому сожалению студентов этого века архитектуры. Затем Микеллоццо было поручено возвести величественный, но сравнительно скромный дворец Риккарди на углу Виа Ларга, который оставался резиденцией Медичи на протяжении всей их бурной истории, пока, наконец, они не вступили во владение Палаццо Питти.^[33] Самым красивым из всех флорентийских жилых домов, спроектированных в этот период, является тот, который Бенедетто да Маджано построил для Филиппо Строцци. Сочетая бюргерскую строгость предшествующих эпох с величием и широтой стиля, свойственными эпохе Возрождения, Палаццо Строцци может быть выбран в качестве совершенного образца флорентийской домашней архитектуры.^[34] Другие города снабжались строителями из Флоренции, а Милан был обязан своим причудливым в ту эпоху Оспедале Маджоре флорентийцу Антонио Филарете. Это величественное сооружение иллюстрирует освобождение от устоявшихся правил, которое отличает большую часть архитектуры раннего Возрождения. Детали нередко выполнены в готическом стиле, особенно стрельчатые окна; но ощущение всего здания в целом, с его воздушным пространством и легкостью, изящной терракотовой лепниной и открытой лоджией, поистине Чинкве Центо.^[35]

Ни в каком другом стиле, кроме стиля раннего Возрождения, строитель не связан так неразрывно с декоратором. Труды резчика по камню, который создал алтари, украшенные горельефными историями из Священных Писаний, кафедры, подвешенные к колоннам нефа, гробницы с балдахинами и цветочными гирляндами, органные галереи, украшенные барельефами поющих мальчиков, кибории с коленопреклоненными и поклоняющимися ангелами, мраморные дарохранительницы для реликвий, вазы для святой воды, купели и фонтаны, а также все неописуемое богатство свитков и фризмов вокруг дверей, ширм и балюстрад, ограждающих хоры, добавляются к работам бронзового основателя, с его массивными дверями и подвесными светильниками, его канделябрами, поддерживаемыми ангелами, подставками для факелов и кольцами, рельефными подставками для государственных знамен и портретами лежащих сенаторов или прелатов.^[36] Резчик по дереву отдает дань *тарсии*, как фра Джованни да Верона.^[37] Рабочий из кованого железа приваривает такие экраны, которые охраняют часовню Сакра Чинтола в Прато. Роббиас изготавливают свои изящные рельефы для люнетов над дверными проемами. Лепщики из глины изготавливают терракотовые работы Чертозы, или каролы ангелов, которые окружают маленький купол за церковью Сан-Эусторджио в Милане.^[38] Тем временем для купола или вделывают мозаику в пол;^[39] агаты, мрамор и лазурит собираются вместе для фасадов алтаря и панели;^[40] лавки украшены фантастическими узорами, а тяжелые крыши украшены фигурами святых и гербовыми эмблемами.^[41] Гобелен соткан по рисункам превосходных мастеров;^[42] великие художники создают арабески на фресках или лепнине, смешанные с позолотой, а

стекло окрашено по эскизам выдающихся мастеров. очертания таких рисовальщиков, как Гиберти.

Некоторые из декоративных элементов, которые я наскоро перечислил, будут рассмотрены в связи с соответствующими искусствами скульптуры и живописи. Между тем заслуживает внимания тот факт, что они получили новое развитие по отношению к архитектуре в первый период Возрождения и что они составляли, так сказать, неотъемлемую часть ее главного эстетического назначения. Избавьте часовню пятнадцатого века от декоративных пристроек, и останется неинтересная оболочка: какими, например, были бы фасады Чертозы и Капеллы Коллеони без их скульптурных и инкрустированных мрамором элементов? Гений эпохи находил размах в второстепенных деталях, и самым успешным архитектором был человек, который сочетал в себе способность к наибольшему количеству смежных искусств. В результате такой щедрой траты любовной заботы на каждую деталь памятники архитектуры, относящиеся к раннему Возрождению, обладают поэзией, компенсирующей структурные дефекты; точно так же, как его самые дикие литературные изыски —, например, *"Гипнеротомахия Полифили"* — обладают очарованием распутной фантазии и юной радости, которые искупают перед сочувствующими студентами невыносимый педантизм.

Во второй период ошибки первой группы строителей эпохи Возрождения были в значительной степени преодолены, и их стремление к созданию новой, но классической формы было реализовано более полно. Безрассудное использование роскошного убранства уступило место сдержанному вкусу, без ущерба для красоты или великолепия. Стиль был усовершенствован; строительство больших зданий было лучше понято, и инстинкт того, что лежит в основе возрожденной и вторичной манеры, был более верным.

Браманте следует отнести к числу выдающихся архитекторов золотого века.^[43] Хотя мало что из его работ сохранилось в целостности и сохранности, ясно, что он оказал глубочайшее влияние как на преемников, так и на современников. Чем они были главным образом обязаны ему, так это правильным подчинением красоты в деталях величию простоты и единству эффекта. Он пришел в тот момент, когда конструктивные проблемы были решены, когда механические средства были доведены до совершенства и когда родственные искусства достигли своей высшей точки. Его раннее обучение в Ломбардии приучило его к использованию группированных опор вместо одиночных колонн, к полукруглым апсидам и нишам, а также к свободному использованию второстепенных куполов — элементов дизайна, привнесенных ни Брунеллески, ни Альберти в ренессансный стиль Флоренции, но которым было суждено определить будущее архитектуры для всей Италии. Природа одарила Браманте спокойной рассудительностью и утонченным вкусом; его чувство правильных ограничений псевдороманского стиля было изысканным, а его чувство структурной симметрии — справедливым. Если его манера кажется нам несколько холодной и абстрактной по сравнению с более добродушными дерзаниями раннего Возрождения, мы должны помнить, насколько благотворным был пример строгих и скромных манер в эпоху, которая превыше всего требовала ограждения от собственной буйной, своенравной фантазии. Трудно сказать, какая часть работ, приписываемых Браманте в Северной Италии, является подлинной; во всяком случае, большая их часть относится к манере его юности. Церковь Святой Марии делла Консоляционе в Тоди, дворец Канцеллерия в Риме и

недостроенный кафедральный собор в Павии позволяют нам понять общий характер изысканной и благородной манеры этого великого архитектора. Можно мимоходом сказать, что церковь Святого Петра сохранила, несмотря на все последующие модификации, многие, по сути, брамантовские черты — особенно в распределении простенков и округлых ниш.

Браманте не создавал строго так называемую школу, хотя его ученики, Кристофоро Рокки и Вентура Витони, придерживались его принципов строительства в Павии и Пистойе. Церковь Умилта Витони в последнем городе является чистым примером добросовестной неороманской архитектуры. Он состоит из большого восьмиугольника, увенчанного куполом, которому предшествует высокий сводчатый атриум или вестибюль. Единственная круглая арка этого вестибюля повторяет *testudo* римской бани, а декоративные детали точно воспроизведены с аналогичных памятников. К сожалению, Джорджо Вазари, которого наняли для отделки купола, испортил его эффект, установив его на уродливом чердаке; вполне вероятно, что церковь, спроектированная Витони, имела бы вид миниатюрного пантеона. В Риме влияние Браманте распространялось через Рафаэля, Джулио Романо и Бальдассаре Перуцци. Притязания Рафаэля на признание как архитектора опираются на Палаццо Видони и Пандольфини, Капеллу Киджи в Сан-Мария-дель-Пополо и виллу Мадама. Последнее по названию здание, выполненное Джулио Романо по проекту Рафаэля, выполнено в таком убедительном стиле, что заставляет нас предположить, что ученик сыграл большую роль в его создании, чем его учитель. Эти работы, однако, отступают на второй план перед Палаццо дель Те в Мантуе, шедевром гения Джулио. Этот самый благородный из итальянских увеселительных заведений остается для того, чтобы показать, что воображение поэта-художника могло извлечь из великолепия старого Рима и приспособить к своему веку. Своды Терм Тита с их камнями лепнины и арабесками фресок повторены здесь в масштабе и с избытком изобретательности, превосходящими модель. Открытые лоджии открывают прекрасный вид на то, что когда-то было аккуратными садами; просторные залы, украшенные фресками в неистовом и великолепном стиле римской школы, образуют подходящий театр для грандиозного парада-жизни итальянского принца. Все это языческое в своей гордыне и чувственности, в своей расточительности силы и дерзости свободы. Увидев этот дворец, мы не удивляемся, что слава Джулио перелетела через Альпы и жила на устах Шекспира: ибо в своем главном произведении "В Мантуе" он как бы собрал и воплотил в одном здании все, что восхищало воображение северных народов, когда они думали об Италии.

Украшением Палаццо дель Те является вилла Фарнезина, построенная Бальдассаре Перуцци на берегу Тибра для своего земляка Агостино Киджи из Сиены. Это идиллия, помещенная рядом с лирической одой, более мягкая и спокойная по стилю, но полная изящества, дышащая широким и либеральным духом наслаждения, который характеризовал эпоху Льва. Фрески Галатеи и Психеи, выполненные Рафаэлем и его учениками, сделали эту виллу знаменитой в анналах итальянской живописи. Память о великолепном стиле жизни римского банкира выделяет его как не менее примечательный в истории ренессансных нравов. ^[44]

К числу величайших сооружений этого второго периода мы можем отнести здания Якопо Сансовино в Венеции, хотя они скорее приближаются к стилю раннего Возрождения во всем, что касается избытка декоративных деталей. Венецианцы, несколько отстававшие от остальной Италии в развитии изобразительного искусства, были на пике процветания в средний период Возрождения; и ни один город не богат так богато памятниками витиеватого стиля. Что-то от своего собственного восторга чувственным великолепием они передавали даже

иностранцам, которые жили среди них. Двор герцогского дворца, Скуола ди Сан Рокко, Корнер Палаццо и Палаццо Вендрамини-Калерджи иллюстрируют сильный, но причудливый *бравурный* стиль, который нравился венецианской аристократии. Нигде больше архитектура Средневековья так незаметно не перетекает в архитектуру Возрождения, сохраняя при всех изменениях отпечаток народа, любящего великолепие в самом высоком смысле этого слова. Библиотека Святого Марка, построенная Сансовино в 1536 году, остается, однако, венцом венецианского искусства. Невозможно созерцать его благородный двойной ряд открытых арок, не ощутив столь блестящего красноречия риторики, не повторив суждения Палладио о том, что ничего более роскошного и прекрасного не было изобретено со времен древнего Рима.

Время не в состоянии рассказать обо всех архитекторах, населявших первую половину шестнадцатого века, — об Антонио ди Сан-Галло, знаменитом фортификационными сооружениями; о Баччо д'Аньоло, воздвигшем Кампанилу Святого Спирито во Флоренции; о Джованни Марии Фальконетто, чьему гению Падуя обязана столь многими величественными сооружениями; о Микеле Санмикели, военном архитекторе Вероны и строителе пяти величественных дворцов для знати своего родного города. И все же нельзя упускать из виду величайшее имя всего этого периода: Микеланджело должен быть добавлен к списку строителей золотого века. В архитектуре, как и в скульптуре, он не только оставил потомкам шедевры индивидуальной энергии и оригинального изобретения, в своем роде не имеющие себе равных; но он также подготовил для своих преемников ложный способ работы и оправдал своим примером экстравагантность декаданса. Не обращая внимания на фасад, спроектированный для Сан-Лоренцо во Флоренции, преобразование Терм Диоклетиана в церковь, реконструкцию капитолийских зданий и продолжение Палаццо Фарнезе — произведений, которые либо существуют только в виде рисунков, либо были перепутаны более поздними изменениями, — здесь достаточно упомянуть Сагрестиа Нуова Сан-Лоренцо и купол собора Святого Петра. На ризницу можно смотреть либо как на шедевр скульптора, которому требовалась подходящая оправа для его статуй, либо как на архитектора, который спроектировал статуи, чтобы улучшить задуманное им сооружение. Оба искусства используются с одинаковой легкостью, и гений Микеланджело никогда так мастерски не обращался с человеческим телом, как с формами римской архитектуры в этой часовне. Похоже, он не обратил внимания на классический прецедент и не приложил никаких усилий к тому, чтобы приспособить детали к конструктивному назначению здания. Ему было достаточно создать совершенно новую структуру для современного чуда скульптуры, которое оно воплощает, соблюдая такие правила композиции, как определение света и тени, и стремясь с помощью незначительности лепнины и пилястр подчеркнуть ужасные и массивные формы, нависающие над гробницами Медичи. В результате получается произведение живописного и пластического искусства, столь же верное духу Михаила-Архангела, как Храм Бескрылой Победы храму Фидия. Но там, где Микеланджело добился триумфа смелости, низшие натуры были преданы причудливости; и эта часовня Медичи, несмотря на свою грандиозную простоту, оказалась камнем преткновения для последующих архитекторов, поощряя их презирать приличия и нарушать законы архитектуры. То же самое с еще большей достоверностью можно сказать о Лаврентьевской библиотеке и ее лестнице. Фальшивые окна, повторяющиеся колонны и неприкрытое стремление к эффекту, которые подчеркивают неискренность стиля *барокко*, встречаются здесь почти впервые.

Каким был бы собор Святого Петра, если бы Микеланджело дожил до его завершения, можно представить по сохранившимся до сих пор его планам и высотам. Всегда остается предметом

глубокого сожаления тот факт, что его проект был изменен настолько, что в жертву был принесен эффект купола с площади. Этот купол - высшее достижение Микеланджело как архитектора. Он не только сохраняет все величественное в куполе Брунеллески, но и устраняет недостатки своей общепризнанной модели, обеспечивая доступ обильному свету и расширяя воображение ощущением пространства, в котором можно парить. Именно купол делает собор Святого Петра тем, что он есть, — адекватным символом Церкви в эпоху, которая отказалась от средневековья и создала новый тип цивилизованности для современных народов. О связи между зданием церкви Святого Петра и Реформацией я уже говорил.^[45] Этот величественный храм является святыней католицизма, больше не космополитичного по праву духовной империи, но секуляризованного и ограниченного латинскими расами. В то же время это олицетворяет дух периода, когда папы все еще руководили миром как интеллектуальные вожди. Как указ о его возведении был последним актом папства перед тем, как раскол на Севере привел его к слепому конфликту с развивающейся культурой, так и собор Святого Петра спустя века остается памятником тому моменту, когда Римская церковь, еще не окаменевшая от немецких мятежников, осмелилась разделить мирской импульс классического возрождения. Она забыла о катакомбах и безжалостно разрушила базилику Константина. Перестраивая церковь-мать западного христианства по новому плану, она порвала с традицией; и если Рим не перестал быть Вечным Городом, если все пути по-прежнему ведут в Рим, мы можем даже рискнуть предположить, что в последние дни своей вселенской монархии папы возвели этот храм как храм духа, чуждого их собственному. Во всяком случае, несомненно, что церковь Святого Петра производит впечатление менее церковной и менее строго христианской, чем почти любая из старейших и гораздо более скромных церквей Европы. Воздвигнутый гордыми и светскими понтификами в эпоху расцвета возрождающегося гуманизма, он, кажется, ждет того времени, когда первосвященники религии, более не враждебной науке и не противостоящей неизбежной силе прогресса, будут петь свои гимны под его просторным куполом.

Здание церкви Святого Петра было настолько важным в современной истории и решающим для итальянской архитектуры, что мне, возможно, будет позволено описать превратности, через которые прошло сооружение, прежде чем оно было завершено. Николай V., основатель светского папства и главный покровитель гуманистического движения в Риме, одобрил план тщательной перестройки и укрепления папского города.^[46] Частью этого плана была реконструкция церкви Святого Петра. Старую базилику предстояло снести, а на ее месте воздвигнуть могучую церковь в форме латинского креста с центральным куполом и двумя высокими башнями по бокам вестибюля. Николас умер до того, как его проект смог быть реализован. Помимо разрушения старого храма Проба и разметки фундамента для трибуны новой церкви, ничего не было сделано;^[47] и его преемники до правления Юлия не думали о продолжении того, что он начал. В 1506 году, 18 апреля, Юлий заложил первый камень собора Святого Петра в соответствии с планами, предоставленными Браманте. Базилика была спроектирована в форме греческого креста, увенчанного колоссальным куполом, к которому вел вестибюль с шестью колоннами. Как и во всех работах Браманте, эту первую схему отличали простота и достоинство.^[48] В течение восьми лет, до своей смерти в 1514 году, Браманте трудился над зданием. Юлий, самый нетерпеливый из мастеров, уговаривал его работать побыстрее. В результате такой спешки фундаменты новой церкви оказались ненадежными, а огромные опоры, возведенные для поддержки купола, были несовершенны, в то время как почтенные памятники, находившиеся в старой церкви, были безжалостно разрушены.^[49] После

смерти Браманте Джулиано ди С. Галло, фра Джокондо и Рафаэль последовательно руководили строительством, каждый в течение короткого периода. Рафаэль при Льве X был назначен единственным архитектором и зашел так далеко, что изменил дизайн Браманте, заменив греческий крест латинским. После его смерти Бальдассаре Перуцци продолжил работу и представил серию новых проектов, восстановив первоначальный вид церкви. Его сменил Павел III. Антонио ди С. Галло, который снова вернулся к латинскому кресту и предложил новую форму купола с боковыми башнями для фасада, скорее причудливых, чем красивых пропорций. После короткого междуцарствия, во время которого Джулио Романо руководил строительством и не сделал ничего примечательного, в 1535 году Микеланджело был призван взять на себя единоличное руководство зданием. Он заявил, что везде, где последующие архитекторы отступали от проекта Браманте, они совершали ошибки. "Невозможно отрицать, что Браманте был таким же великим архитектором, каким не был ни один человек со времен древних. Когда он впервые составил план дворца Святого Петра, он сделал его не нагромождением беспорядка, а ясным и простым, хорошо освещенным и настолько тщательно отделанным, что он никоим образом не мешал какой-либо части дворца".^[50] Высказавшись таким образом в целом за схему Браманте, Майкл Анджело приступил к развитию ее в соответствии со своими собственными канонами вкуса. Он сохранил греческий крест, но купол, каким он его задумал, и детали, спроектированные для каждой секции здания, существенно отличались от того, что санкционировал более ранний мастер. Не безмятежный и чистый вкус Браманте, а властный и пламенный гений Буонарроти ответственен за колоссальный масштаб второстепенных частей и по-разному нарушенных линий существующей церкви. Несмотря на все изменения направления, структура собора Святого Петра неуклонно развивалась. Таким образом, Микеланджело смог поднять центральную конструкцию до барабана купола перед своей смертью. Его планы и модели были тщательно сохранены, и специальный папский указ постановил, что впредь не должно быть никаких отклонений от разработанной им схемы. К сожалению, это правило не соблюдалось. При Пии V Виньола и Пьеро Лигорио действительно продолжили его традицию; при Григории XIII, Сиксте V и Клименте VIII Джакомо делла Порта не внес существенных изменений; а в 1590 году Доменико Фонтана закончил купол. Но во время понтификата Павла V. Карло Мадерно восстановил форму латинского креста и достроил неф и вестибюль в их нынешнем виде по этому измененному плану (1614). Следствием этого является то, что уже было отмечено, — на умеренном расстоянии от церкви купол теряется из виду; он занимает свое истинное преобладающее положение только при взгляде издалека. В 1626 году церковь Святого Петра была освящена Урбаном VIII, и грандиозная работа была завершена. Бернини оставалось дополнить площадь колоннадами, не менее живописными по своему эффекту, чем превосходно подобранными для пышности церемоний мирового значения. В конце восемнадцатого века считалось, что церковь обошлась немногим менее чем в пятьдесят миллионов скудо.

Микеланджело образует связующее звено между вторым и третьим периодами Возрождения. К архитекторам последнего века мы должны отнести тех, кто основывал свою практику на тщательном изучении античных авторов и кто больше, чем кто-либо из их предшественников, осуществил долгожданное восстановление классического стиля в соответствии с точными схоластическими канонами.^[51] Для Италии началась новая эра. Слава и изящество Ренессанса, время его расцвета красоты и весеннего расцвета молодой силы миновали. Бразды правления были в руках чужеземцев, и Реформация начала давать о себе знать в северных провинциях христианского мира. Повсюду преобладал более холодный и формальный дух. Источники

изобретательности в искусстве живописи иссякли. Ученость превратилась в педантичный пуризм. Правильный вкус в литературе стал цениться выше, чем оригинальность гения. Архитектура также не преминула продемонстрировать действие этого изменения. Величайшим строителем того периода был Андреа Палладио из Виченцы, который сочетал более полное аналитическое знание античности с более твердой приверженностью правилам и прецедентам, чем даже самые подражательные из его предшественников. Бесплезно искать в палладианском стиле декоративную фантазию, богатство деталей или вылазки гениального изобретателя. Все холодно и расчетливо в многочисленных дворцах и церквях этого мастера, украшающих Венецию и Виченцу; они заставляют нас почувствовать, что творческое вдохновение было вытеснено работой расчетливого разума. Однако одно великое общественное здание Палладио — Палаццо делла Раджоне в Виченце - можно назвать, пожалуй, кульминационной точкой архитектуры чистого Возрождения. В его простых и героических аркадах, массивных колоннах и благородных открытых пространствах сила Рима предстает взору тех, кто не проникает слишком далеко внутрь здания.^[52] Здесь, и только здесь, архитектурная проблема эпохи — как вернуть искусство древних к жизни и снова использовать - была решена в соответствии с духом и буквой прошлого. Палладио никогда не мог сравниться с этой, самой ранней из всех его многочисленных работ.

В первой половине XVI века диктатура искусства уже была перенесена из Флоренции и Рима в Ломбардию.^[53] Художники, продолжавшие великие традиции, были венецианцами. Среди архитекторов Палладио был уроженцем Виченцы; Джакомо Бароцци, автор "Трактата об орденах", взял имя, под которым он известен по месту своего рождения, Виньоле; Винченцо Скамоцци был земляком Палладио; Галеаццо Алесси, хотя и родился в Перудже, провел свою жизнь и развил свои таланты в Генуе; Андреа Формиджине, строитель дворцов, был болонцем; только Бартоломмео Амманати во Флоренции занимался искусством скульптуры и архитектуры в их старом сочетании. Виньола, старше Палладио на несколько лет, в своем творчестве еще больше демонстрирует схоластически холодный дух позднего Возрождения, сужение поэтического порыва и угасание жизненных сил, которые омрачают вторую половину шестнадцатого века в Италии. Скамоцци, работая в Венеции над работами, которые Сансовино оставил незаконченными, уловил гениальный дух старого венецианского стиля. Алесси точно так же в Генуе ощутил влияние богатой и любящей великолепия аристократии. Его церковь Сан-Мария-ди-Кариньяно - одно из самых успешных церковных сооружений позднего Возрождения, сочетающее принципы Браманте и Микеланджело в близком подражании церкви Святого Петра и в деталях придерживающееся канонов нового вкуса.

Эти каноны были основаны на тщательном изучении Витрувия. Палладио, Виньола и Скамоцци были не менее амбициозны как авторы, чем как архитекторы;^[54] их тщательный анализ античных трактатов по строительному искусству привел к формированию точных правил обращения с пятью классическими ордерами, пропорций основных частей, используемых в строительстве, и правильного метода проектирования театров и дворцов, церковных фасадов и куполов. Таким образом, архитектура в период своего третьего Возрождения перешла в схоластику.

Мастера того времени, главным образом благодаря своему писательскому авторитету, оказывали более широкое европейское влияние, чем кто-либо из их предшественников. Мы, англичане, например, дали имя Палладио итальянскому стилю, принятому нами в семнадцатом

веке. Этот выбор одного человека для представления целой эпохи был отчасти, без сомнения, обусловлен престижем великих зданий Палладио на Юге, но больше, я думаю, легкостью, с которой его принципы могли быть усвоены. Мало зависящий от искусства декора, его стилю легко подражали в странах, где живопись и скульптура были неизвестны и где такой гений, как Жан Гужон, французский сановник, никогда не был развит. Соперничать с фасадом Чертозы было бы невозможно в Лондоне. И все же здесь Рен построил собор, достойный сравнения с самым гордым из поздних итальянских сооружений. Более того, принципы вкуса, которые правили Европой в семнадцатом веке, были таковы, что нашли более подходящее архитектурное выражение в этом стиле, чем в более добродушной и капризной манере более ранних периодов.

После рассмотрения возникновения и развития архитектуры эпохи Возрождения почти невозможно удержаться от сравнения процесса, посредством которого строители этой эпохи учились использовать мертвые формы для выражения своих мыслей, с аналогичным процессом, посредством которого ученые приучались к латинским размерам и ритмам Цицероновских периодов. ^[55] Цель в каждом случае была одна и та же — быть как можно более верным античности и, фактически не жертвуя независимостью современного разума, наложить на него ограничения ушедшей цивилизации. Поначалу увлечение античностью вдохновляло как архитекторов, так и ученых на желание подражать *совершенству*, и было создано множество произведений, исполненных искреннего сочувствия и чистой художественной интуиции. Со временем законы языка и конструирования были изучены более точно; изобретательство было вытеснено педантизмом; после Полициано и Альберти пришли Бембо и Палладио. По мере того, как архитекторы узнавали больше о Витрувии, а ученые сужали свои вкусы до Вергилия, стиль обоих зданий становился более строгим и формальным. В конце концов стало невозможно свободно выражать современные идеи на правильной латыни, требуемой образованным слухом, в то время как в разработанном архитекторами методе не осталось места для оригинальности, простора для поэзии изобретения. Неолатинская литература сошла на нет, и за Палладио последовали яростные реакционеры маньеризма *барокко*.

В одном чрезвычайно важном отношении эта параллель разрушается. В то время как труды латинистов подчинялись простому процессу обучения, очищая литературный вкус и знакомя современное сознание с шедеврами классических авторов, архитекторы создали новый общий стиль для Европы. При всех ее недостатках маловероятно, что неороманская архитектура, столь глубоко изученная итальянцами и с таким усердием усовершенствованная их главными мастерами, когда-либо полностью перестанет использоваться. Во всех случаях, когда требуется грандиозное и массивное здание, не менее подходящее для практических целей, чем внушительное своим великолепием, этот стиль строительства будет признан наилучшим. Изменения вкуса и моды, местные условия и личные склонности современных архитекторов могут определить выбор того или иного типа среди многочисленных образцов, созданных итальянскими мастерами. Но невозможно, чтобы греческий или готический стили навсегда заняли место, отведенное неороманской архитектуре в общественных зданиях европейских столиц.

СНОСКИ:

[10]

Вопрос о генезисе ломбардского стиля - один из самых сложных в истории итальянского искусства. Я бы не хотел, чтобы меня поняли так, будто я говорю о ломбардской архитектуре в каком-либо смысле, отличном от того, в каком обычно говорят о нормандской. Предполагать, что либо у лангобардов, либо у норманнов был свой собственный стиль до того, как они заняли районы, из памятников которых они научились грубо использовать пришедшую в упадок римскую манеру, было бы неверно. Тем не менее, кажется невозможным отрицать, что и норманны, и лангобарды, адаптируя предшествующие модели, добавили что-то свое, специфичное для них самих как северян. Ломбардский стиль, подобно нормандскому или рейнско-романскому, является первым этапом в прогрессивной средневековой архитектуре своего собственного района.

[11]

Я использую здесь термин "ломбардская архитектура", как определено выше (стр. 31, примечание), для обозначения стиля строительства, распространенного в Италии во время ломбардской оккупации или сразу после.

[12]

Существенное различие между Италией и Северной Францией или Англией заключалось в том, что в Италии существовали памятники римского величия, которые никогда не могли быть забыты ее архитекторами. Они всегда работали, обращая по крайней мере половину своего внимания к прошлому: у них также не было волнующего чувства свободного, спонтанного и прогрессивного изобретательства. Этот момент был хорошо проработан мистером Стрит в последней главе его книги об *архитектуре Северной Италии*.

[13]

Хотя теперь доказано, что первым архитектором был не Генрих фон Гмунден, а Марко Фризоне да Кампione, не немец, а миланец, это тем не менее верно в отношении его стиля.

[14]

См. Том I., *Эпоха деспотов*, стр. 153.

[15]

Следует упомянуть, что в Павии до сих пор сохранилось много башен, и две из них в Болонье знамениты.

[16]

Арнольфо родился в 1232 году в Колле, в Валь д'Эльса. Он был не только архитектором, но и скульптором, помощником Никколы Пизано в Сиене и создателем гробницы кардинала де Брая в Орвието. Эта гробница примечательна как самый ранний пример того, как ангелы-хранители снимают балдахин с тела умершего, впоследствии столь часто применявшийся пизанской школой.

[17]

Giov. Виллани, viii. 26.

[18]

См. Milizia, т. i., стр. 135. Эти стены были закончены только спустя некоторое время после смерти Арнольфо. Они потеряли свое украшение в виде башен во время осады 1529 года и сейчас быстро разрушаются.

[19]

Из книги Перкинса *"Тосканские скульпторы"*, том i, стр. 54. Недавняя работа синьора Дж.Дж. Каваллуччи, озаглавленная *"Сан-Мария-дель-Фьоре"*, Флоренция, 1881 год, произвела революцию в наших знаниях об этой церкви.

[20]

Giov. Виллани, x. 192.

[21]

Иллюстрированный справочник по архитектуре, книга vi. глава i.

[22]

Ib.

[23]

Смотрите *"Терракотовую архитектуру Северной Италии"* Грюнера, листы 3 и 4.

[24]

Compare what Alberti says in his preface to the Treatise on Painting, *Opere*, vol. iv. p. 12. "Chi mai sì duro e sì invido non lodasse Pippo architetto vedendo quì struttura sì grande, erta sopra i cieli, ampla da coprire con sua ombra tutti i popoli toscani, fatta senza alcuno aiuto di travamenti o di copia di legname, quale artificio certo, se io ben giudico, come a questi tempi era incredibile potersi, così forse appresso gli antiqui fu non saputo nè conosciuto?"

[25]

Трудно представить, какой была бы церковь Святого Петронио в Болонье, если бы ее достроили в задуманном масштабе. В нынешнем виде она огромна и холодно-голая в своей необъятности. Однако нынешняя церковь - всего лишь неф храма, спроектированного с трансептами и хорами. Длина должна была составить 800 футов, ширина трансептов - 625, диаметр купола - 183 фута. Здание, столь колоссальное по размерам и столь однообразно скучное по замыслу, не могло не оказаться неудачным.

[26]

Том II, *Возрождение обучения*, глава 1.

[27]

Следующий отрывок, цитируемый из Milizia, *Memorie degli Architetti*, Парма, 1781, том i, стр. 135, иллюстрирует презрительное отношение итальянских критиков к готической архитектуре. After describing Arnolfo's building of the Florentine Duomo, he proceeds: "In questo Architetto si vide qualche leggiadro barlume di buona Architettura, come di Pittura in Cimabue suo contemporaneo. Ma in tutte le cose e fisiche e morali i passaggi si fanno per insensibili gradagioni; onde per lungo tempo ancora si mantenne il corrotto gusto, che si può chiamare Arabo-Tedesco."

[28]

Обратите внимание, например, на облицовку готической церкви в Римини работы Альберти с серией римских арок; или на фасад Сан-Андреа в Мантуе, где обширная и возвышенная центральная арка ведет не в сам неф, а в неглубокий вестибюль.

[29]

См. Буркхардт, *Чичероне*, том i, стр. 167.

[30]

See De Stendhal, *Histoire de la Peinture en Italie*, p. 122.

[31]

Информацию о его жизни см. в т. II., *Возрождение обучения*, стр. 247.

[32]

Арка Августа в Римини была образцом, которому Альберти последовал при создании этого фасада. Он намеревался покрыть церковь куполом, как видно из рисунка на медали Сигизмондо Пандольфо Малатесты. Смотрите также письмо, написанное им Маттео да Бастиа, Альберти, *Опера*, том iv. стр. 397.

[33]

Этот фамильный дворец Медичи перешел в 1659 году к маркизу Габриэле Риккарди от герцога Франческо II.

[34]

Фон Ремон, *Лоренцо де Медичи*, том ii. стр. 187-191, можно найти интересный отчет о строительстве этого Каса Гранде Филиппо Строцци. Приготовления велись с большой осторожностью, чтобы не показалось, что предпринимается работа, слишком великолепная для простого горожанина; в частности, Филиппо так ухитрился, что дорогостоящий *opus rusticum*, использованный при строительстве подвала, казался ему навязанным. Это характерно для Флоренции времен Козимо. Первый камень в фундамент был заложен утром 16 августа 1489 года, в тот момент, когда солнце взошло над вершинами Казентино. Час, назначенный астрологами как благоприятный, был установлен гороскопом; тем временем в нескольких церквях были отслужены мессы и раздана милостыня.

[35]

Антонио Филарете, или Аверулино, архитектор и скульптор, был автором трактата о строительстве идеального города, одного из самых любопытных образцов фантазии эпохи Возрождения, если судить по описанию рукописи Рио, том iii. стр. 321-328.

[36]

Маттео Чивитале, Бенедетто да Маджано, Мино да Фьезоле, Лука делла Роббиа, Донателло, Якопо делла Кверча, Ло Скальца, Омодео и Сансовини, не говоря уже о менее знаменитых скульпторах, наполнили церкви Италии этой сложной каменной работой. Среди бронзовщиков достаточно назвать Гиберти, Антонио Филарете, Антонио Поллахуоло, Донателло и его ученика Бертольдо, Андреа Риччо, мастера канделябров в Сан-Франциско. Антонио в Падуе, Якопо Сансовино, мастер дверей ризницы Святого Марка в Венеции, Алессандро Леопарди, мастер штандартов на площади Святого Марка. Я не имею в виду, что эти списки в каком-либо смысле являются исчерпывающими, а просто хочу напомнить читателю о редких и многогранных гениальных людях, которые посвятили свои способности такого рода работе. О некоторых из их шедевров мы подробно расскажем в главе, посвященной скульптуре.

[37]

Особенно его работы в Монте-Оливето, недалеко от Сиены, и в церкви Монте-Оливето в Неаполе. Сала дель Камбио в Перудже также может быть названа богатой работой из тарсии, выполненной по проекту Перуджино, в то время как церковь Сан-Пьетро-де-Кассиненси за городом является музеем шедевров, выполненных фра Дамиано да Бергамо и Стефано да Бергамо по проектам Рафаэля. Не менее красивы инкрустированные деревянные панели во дворце Урбино работы маэстро Джакомо Флорентийского.

[38]

Церкви и дворцы Ломбардии особенно богаты такого рода украшениями. Фасад оратории Сан-Бернардино в Перудже, спроектированный и выполненный Агостино ди Дуччо, является шедевром редкой красоты в этом стиле.

[39]

Не говоря уже о мозаиках эпохи Возрождения церкви Святого Марка в Венеции, особого упоминания заслуживает купол церкви Святой Марии дель Пополо в Риме, выполненный мозаикой Рафаэля. Работа, иллюстрирующая этот купол, является одной из лучших публикаций Людвиг Грюнера.

[40]

Южную Италию и Флоренцию отличают два ярко выраженных стиля в этом декоре - инкрустированный мрамор или *опера ди коммессо*. Сравните, например, часовню Медичи в Сан-Лоренцо с главным алтарем Мессинского собора.

[41]

Крыша кафедрального собора в Вольтерре - прекрасный образец.

[42]

Не следует забывать, что карикатуры Рафаэля были созданы для гобеленов.

[43]

Браманте Лаццари родился в Кастель-Дуранте, недалеко от Урбино, в 1444 году. Первые годы своей архитектурной жизни он провел в Ломбардии, на службе у Лодовико Сфорца, и, вероятно, приехал в Рим после падения своего покровителя в 1499 году.

[44]

См. Том I., *Эпоха деспотов*, стр. 342.

[45]

См. Том I., *Эпоха деспотов*, стр. 344. See Gregorovius, *Geschichte der Stadt Rom*, vol. viii. стр. 127, и приведенная там цитата переведена из книги Паллавичини *"История Тридентского собора"*.

[46]

См. Том I., *Эпоха деспотов*, стр. 296-298. Том II., *Возрождение обучения*, стр. 161-166. О его архитектурных проектах читайте в "Его жизни" Манетти, книга ii., в "Муратори", том iii. часть ii.

[47]

Грегоровиус, том vii. стр. 638.

[48]

Помимо великого труда Бонанни *"История Ватиканских храмов"*, я могу отсылать своих читателей к сборнику "Атлас" с иллюстрациями, архитектурными и живописными, гениального Микеланджело Буонарроти, составленному мистером Харфордом (Colnaghi, 1857). Листы 1-7 этой работы посвящены планам церкви Святого Петра. Рисунок 4 особенно интересен, поскольку на нем в одном ракурсе представлены старая базилика и дизайн Браманте, а также работы Антонио ди С. Галло и Микеланджело.

[49]

В подземных хранилищах собора Святого Петра хранятся всего лишь фрагменты гробниц, некоторые из которых ценны как исторические записи, некоторые - как произведения искусства, собранные вместе из руин старой базилики.

[50]

Смотрите оригинал письма к Амманати, опубликованного синьором Миланези из архива Буонарроти, стр. 535.

[51]

Я далек от мысли, что более ранние архитекторы не руководствовались древними авторами. *Трактат Альберти "Искусство строительства"* является достаточным доказательством их изучения Витрувия, и мы знаем, что Фабио Кальви перевел этого писателя на итальянский для Рафаэля. В эпоху позднего Возрождения это учение перешло в пуризм.

[52]

Следует признать, что это грандиозное и живописное сооружение - всего лишь оболочка, маскирующая более раннее готическое сооружение.

[53]

Сравните том II, *Возрождение образования*, стр. 370, о том же переходе власти в литературе из Центральной Италии в Северную в это время.

[54]

Четыре книги Палладио по архитектуре, впервые опубликованные в Венеции в 1570 году, и *Трактат Виньолы "О пяти орденах"* переведены на все современные языки..... Скамоцци спроектировал и частично завершил всеобъемлющую работу по универсальной архитектуре, которая была напечатана в 1685 году в Венеции.

[55]

См. Том II, *Возрождение обучения*, глава viii.

ГЛАВА III -СКУЛЬПТУРА

Никкола Пизано—Неизвестность источников по истории ранней итальянской скульптуры—Легенда о Пизано Вазари—Снятие с креста в Лукке—Изучение природы и античности—Саркофаг в Пизе—Пизанская кафедра-Школа Никколы—Джованни Пизано—Кафедра в Сан-Андреа в Пистойе—Фрагменты его работы в Пизе—Могила Бенедикта XI. в Перудже—Барельефы в Орвието-Андреа Пизано—Отношение скульптуры к живописи—Джотто—Подчинение скульптуры архитектуре в Италии—Влияние Пизано в Венеции—Бальдуччо из Пизы—Орканья—Дарохранительница Орсаммикеле—Ворота флорентийского баптистерия —Соревнование Гиберти, Брунеллески и Делла Кверча—Сравнение пробных работ Гиберти и Брунеллески—Сравнение работ Гиберти и Делла Кверча-Барельеф — рельефы С. Петронио—Образование Гиберти-Его живописный стиль в барельефе—Его любовь к античности—Донателло-Ранний визит в Рим—Христианские сюжеты—Реалистическая трактовка—С. Джордж и Дэвид—Джудит—Конная статуя Гаттамелаты—Влияние натурализма Донателло—Андреа Вероккио—Его Давид—Статуя Коллеони—Алессандро Леопарди—Статуя Франческо Сфорца работы Лионардо—Поллахуоли—Гробницы Сикста IV. и Иннокентий VIII.—Лука делла Роббиа —Его обработка глазурованной фаянсовой посуды—Агостино ди Дуччо—Оратория Святого Бернардино в Перудже—Антонио Росселлино—Маттео Чивитали—Мино да Фьезоле—Бенедетто да Маджано—Характеристики и шедевры этой группы—Надгробные памятники—Гробницы Андреа Контуцчи в Сан—Мария—дель—Пополо—Дезидерио да Сеттиньяно—Скульптура в Сан—Франческо в Римини—Венецианская скульптура—Верона—Гвидо Маццони из Модены—Чертоза из Павия—Часовня Коллеони в Бергамо—Сансовино в Венеции—Языческая скульптура—Ученые Микеланджело—Баччо Бандинелли-Бартоломмео Амманати-Челлини-Джан Болонья-Обзор истории скульптуры эпохи Возрождения.

В развитии изящных искусств скульптура всегда следует по пятам архитектуры и поначалу предстает в некотором смысле ее служанкой. Средневековая Италия нашла своего Фидия в великом человеке пизанского происхождения, родившемся в первом десятилетии тринадцатого века. Именно Никкола Пизано, архитектор и скульптор, первым вдохнул дыханием гения жизнь в мертвые формы пластического искусства. От него мы датировем зарю эстетического Возрождения с такой же уверенностью, как от Петрарки - зарю гуманизма; ибо он определил направление не только скульптуры, но и живописи в Италии. Процитируем панегирик лорда Линдсея: "Ни Данте, ни Шекспир не могут похвастаться такой степенью и долговечностью влияния; ибо все высочайшее совершенство, достигнутое в скульптуре и живописи не только в Италии, но и по всей Европе, было обусловлено импульсом, который он изначально дал, и следованием принципу, который он первым сформулировал".^[56] По правде говоря, Никкола Пизано направил художника на правильный путь сочетания изучения античности с изучением природы; и ему принадлежит заслуга не только его собственного достижения, каким бы значительным оно ни было, но и работы его непосредственных учеников и всех, кто научился у него изображать жизнь. От Никколы Пизано и далее до Микеланджело и Челлини мы прослеживаем единую генеалогию скульпторов, которые, хотя и вынесли искусство за пределы сферы его изобретения, смотрели на него как на своего прародителя. Человек, который первым освободил скульптуру от рабского рабства и открыл путь к постижению истинной красоты, был бы у греков удостоен особого культа Героя-Эпонима искусства. Нам остается по-своему отдать подобную дань уважения Пизано.

Главная трудность, с которой приходится сталкиваться изучающему древнее искусство и литературу, - это недостаток позитивной информации. Вместо точных дат и устоявшихся фактов он находит легенду, по-видимому, богатую деталями, но в каждом пункте подверженную сомнению и подвергающуюся нападкам со стороны правдоподобной архитектуры. В отсутствие современных документов и других заслуживающих доверия источников обучения он испытывает искушение заменить традицию собственными гипотезами и реконструировать ошибочные очертания забытой истории в соответствии со своими собственными представлениями о пригодности. Немцы были нашими мастерами в этом виде разрушительной, сомнительной, восстановительной критики; и, несомненно, тщеславию историка льстит изображать из себя судью в тех случаях, когда такт и изобретательность могут претендовать на то, чтобы просеять разрозненные фрагменты запутанного повествования. И все же противостоять этому искушению во многих случаях является простой обязанностью. Традиции, если она не опровергнута положительно, следует позволить обрести ее полную ценность; и более здравый исторический смысл проявляется в том, чтобы принимать ее свидетельства с должной осторожностью, чем в том, чтобы опрометчиво отвергать их и заменять догадками, которые недостаток знаний делает необоснованными. Традиция может ошибаться в датах, деталях и именах. Именно здесь антикварные исследования могут оказать ценную помощь. Но бывают случаи, когда ознакомление с документами и применение так называемой высшей критики не дают более надежной основы для формирования мнения. Если в таких случаях была составлена и записана легенда, студент продвинется дальше к пониманию духа своего предмета, терпеливо обдумывая то, что, как он знает, частично, возможно, является мифом, чем начиная с заранее определенного вывода о том, что легенда обязательно должна быть бесполезной, и что его хитрости будет достаточно, чтобы найти недостающий ключ. ^[57]

Так много я сказал в качестве предисловия к тому, что следует дальше о Никколе Пизано. Почти все, что мы знаем о нем, почерпнуто из пары надписей, нескольких контрактов и "Его жизни" Джорджо Вазари. Ясно, что Вазари часто писал небрежно, путая даты и места и не прилагая никаких усилий для проверки истинности своих утверждений. Большая часть биографии Никколы читается на его страницах как легенда — популярная и устная традиция великого человека, чей панегирик в шестнадцатом веке было легче украсить риторикой, чем со скрупулезной точностью описывать подробности его жизни. Вполне обоснованное убеждение в частых неточностях Вазари побудило недавних критиков подвергнуть сомнению многие до сих пор общепринятые мнения о национальности и обучении Пизано. Обсуждение их аргументов я оставляю в приложении, довольствуясь пока изложением той части легенды Вазари, которая, как мне кажется, не может быть разумно отвергнута. ^[58]

До того, как скульптор появился в Никкола Пизано, он уже был известным архитектором; и всегда следует помнить, что он и его школа подчинили пластику конструктивным искусствам. Только в 1233 или 1237 году, по разным современным подсчетам, он создал свой первый шедевр скульптуры. ^[59] Это было "Снятие с Креста", выполненное горельефом, помещенное в люнет над одной из боковых дверей церкви Святого Мартино в Лукке. Благородные формы этой группы, масштабность ее стиля, широта драпировки и свобода действий, которые она демонстрирует, но, прежде всего, единство ее дизайна, провозгласили начало новой эры в искусстве. Чтобы оценить важность этого рельефа, необходимо всего лишь сравнить его с процессионной обработкой аналогичных сюжетов на раннехристианских саркофагах, где

каждая фигура стоит неподвижно и отдельно друг от друга, и ни в одной композиции нельзя проследить контролирующую и объединяющую мысль художника. Со времен серебряного века Адриана, когда вифинский раб своей красотой дал последний импульс греческому гению, скульптура постепенно приходила в упадок, пока не осталось ничего, кроме формального повторения условных очертаний. Так называемые романский и византийский стили были всего лишь старческим маразмом второго детства, возней с методами и материалами невозвратимого прошлого. Действительно, это правда, что неизвестные средневековые резчики по дереву проявили инстинкт к прекрасному, а также большую изобретательность в области гротеска. Фасады ломбардских церквей покрыты причудливыми, а иногда и убедительно драматичными группами животных и людей в бою; и одновременно с Никколой Пизано многие готические скульпторы Севера украшали фасады и паперти соборов скульптурами, не имеющими себе равных по красоте в одном стиле.^[60] Тем не менее, основатель линии прогрессивных художников так и не появился, и, за исключением Италии, все еще отсутствовали условия, при которых только пластические искусства могли достичь независимости. Настоятельно требовалось начать все сначала, одновременно сознательно и научно. Эта скульптура нового начала вдохновила Никколу Пизано, который вернулся с тропинок своих предшественников на простор природы и извлек ценные уроки из фрагментов классической скульптуры, существующих в его родном городе. Словно для того, чтобы доказать существенную зависимость современного возрождения от восстановления античной культуры, мы обнаруживаем, что его гений, несмотря на его мощную оригинальность и глубоко христианскую направленность, нуждался в подтверждении, которое могло быть получено только из греко-римского прецедента. На Кампо Санто в Пизе до сих пор можно увидеть саркофаг, повествующий об Ипполите и Федре, где когда-то покоился прах Беатриче, матери благочестивой графини Матильды Тосканской. Изучая героическую наготу и благородные позы этого барельефа, Никкола заново открыл для себя правильный путь в искусстве — не просто копируя свою модель, но разгадав секрет величественного стиля. Его работы в Пизе содержат множество свидетельств того, что, хотя он и не смог полностью освободиться от недостатков поздней романской манеры, выдававших его выбор коротких и квадратно посаженных типов, он, тем не менее, научился у античности стремиться к красоте и свободе в имитации живой человеческой формы. Еще большую помощь ему оказала мраморная ваза, на которой был изображен индийский Вакх со свитой менад. Из этих серьезных или изящных классических форм, довольных своим собственным совершенством и лишенных внутреннего символизма, христианский скульптор черпал вдохновение в искусстве эпохи Возрождения. В "Поклонении волхвов", вырезанном на его кафедре в Пизе, Мадонна принимает надменную позу жены Тесея; в то время как верховный жрец в "Обрезании" изображает величие Диониса, опирающегося на шею Амπεла. И снова неприкрытая энергия Ипполита находит отклик в фигуре молодого человека — Геркулеса или Стойкости Духа - на кронштейне той же кафедры. Таким образом, эти скульптуры Пизано являются для нас символом того, что произошло в эпоху Возрождения. Старый свет и новый пожали друг другу руки; христианство и эллинизм поцеловались. И все же они по-прежнему оставались антагонистами — внешне слитые искусством, но разделенные в сознании, которое в те странные годы сомнительных порывов ощущало мощь обоих. Монахи, склонившиеся с кафедры Пизано, проповедовали греховность естественных удовольствий женщинам, чьи глаза были прикованы к юношеской красоте спортсмена. Не за горами было то время, когда Филарете отлит из бронзы легенды о Ганимеде и Леде для порталов собора Святого Петра, когда Рафаэль смешивает карнавал более чем языческой чувственности с библейскими

сюжетами в лоджии Лео, когда Гульельмо делла Порта поместит мраморный портрет обнаженной Джулии Беллы у ног Павла III на его могиле. ^[61]

Тем временем Никкола ни в коем случае не следовал своим римским образцам в рабском духе. Они не были ни многочисленными, ни достаточно превосходными, чтобы вызвать слепое подражание или парализовать творческий импульс. Мысли, которые должен был выразить в мраморе первый современный художник, не были греческими. Это само по себе спасло его от той склонности к праздному воспроизведению, которая привела к гибели позднейших неоязыческих скульпторов. Тем не менее, фрагменты антикварных работ, которые он нашел в пределах своей досягаемости, помогли ему бороться за более высокое качество стиля и установили стандарты успешного обращения. В остальном, его выбор формы и пропорции фигур показывают, что Никкола прибегал к местным тосканским моделям. Если бы от его работы не осталось ничего, кроме барельефа "Ада" на пизанской кафедре, то торсы мужчин, борющихся с демонами в этой композиции, доказали бы это. Его главной заслугой остается то, что он первым выразил мифологию христианства и настроения средневековья с осознанной целью настоящего художника. И здесь можно заметить, что, будучи истинным итальянцем, он лишь немного привнес в свое искусство сильных или мистических эмоций. Никкола в большей степени гуманист, если это слово можно применить к скульптору, чем некоторые из его непосредственных преемников. Шестиугольная кафедра в баптистерии Пизы, восьмиугольная кафедра в кафедральном соборе Сиены, фонтан на рыночной площади Перуджи и усыпальница Святого Доминика в Болонье, спроектированные и частично завершенные между 1260 и 1274 годами Никколой и его учениками, демонстрируют его мастерство в искусстве скульптуры в период зрелости его гения. Пизанцы так высоко ценили кафедру своего земляка, что был принят закон и назначены стражи для ее сохранения - во многом так же, как Зевс Фидиас был отдан на попечение Фидрунтаев.

Никкола Пизано основал школу. Его сын Джованни и многочисленные ученики, работавшие над только что упомянутыми памятниками в Сиене, Болонье и Перудже, продолжили традицию своего мастера и распространили его стиль по всей Италии. Джованни Пизано, которому мы обязаны капеллой Спина и Кампо Санто в Пизе, фасадом Сиенского кафедрального собора и алтарем-усыпальницей Святого Донато в Ареццо — четверьма из самых чистых произведений готического искусства в Италии, - продемонстрировал решительную склонность к страстному и мистическому стилю трансальпийских скульпторов. Мы прослеживаем драматическую напряженность в творчестве Джованни, не унаследованную от его отца, не почерпнутую из изучения античности и любопытным образом сочетающуюся с общими характеристиками пизанской школы. Несмотря на готические акценты, привнесенные Никколой в свои кафедры, дух его творчества оставался классическим. Юный Геркулес, держащий львенка в правой руке у себя на плече, в то время как левой он укрощает разъяренную львицу, обладает истинно итальянским инстинктом возврата к латинскому стилю. Та же симпатия к прошлому прослеживается в сдержанности и сравнительной холодности барельефов в Пизе. Юнонистская поза мадонны, сенаторское достоинство Симеона, тяжеловесные складки драпировки и массивная посадка шеи по всему телу указывают на попытку возродить античную манеру. Таким образом, то, чего Никкола добился в скульптуре, было классическим возрождением в самой глубине средневековья. Иначе обстоит дело с его сыном Джованни. Пользуясь трудами своего отца и следуя по его стопам, он перенес новое искусство в другую область и задействовал гения с более живописным и сильным характером. Значение этого нового направления, придаваемого скульптуре, для искусства Италии, особенно для живописи, невозможно

преувеличить. Без вмешательства Джованни достижение Никколо, возможно, было бы таким же непродуктивным с точки зрения немедленных результатов, каким был тоскано-романский стиль, это средневековое достижение после эпохи Возрождения в архитектуре.^[62]

Готический элемент, с такой осторожностью принятый Никколо, с симпатией и свободой используется его сыном, чей шедевр, кафедру Святого Андреа в Пистойе, можно было бы назвать высшим триумфом итальянской готической скульптуры. Превосходство этого сложного и непревзойденного произведения пластического искусства над кафедрой Пизанского баптистерия по всем наиболее важным стилевым и композиционным качествам вряд ли может быть подвергнуто сомнению. Его единственным серьезным недостатком является завышение высоты столбов пропорционально размеру шестиугольника, который они поддерживают. Подобно кафедрам баптистерия, Пизанского собора и Сиенского собора, он сочетает в себе барельефы и отдельно стоящие статуи, резные капители и скульптурных львов в лабиринте удивительной изобретательности; но ему нет равных в архитектурном эффекте гармонии и мастерском чувстве равновесия масс, которое он демонстрирует. Пять сюжетов, выбранных Джованни для своих барельефов, - это "Рождество Христово", "Поклонение волхвов", "Избиение невинных", "Распятие" и "Страшный суд". В "Рождестве" Богородица уже не римская матрона из зачатия Никколо, а грациозная мать, молодая годами и сгибающаяся от слабости при родах. Ее поза, изысканная намеком на нежность и деликатность, часто встречается в более поздних работах пизанской школы — например, в грубом *аббазаменто* на Кампо Санто в Пизе, над северной дверью Кафедрального собора в Лукке и в Орвието на фасаде собора; но нигде больше к ней не относились с таким чувством прекрасного. "Резня невинных" по сравнению с этим рельефом - трагедия рядом с идиллией. Здесь в полной мере проявляется вся сила выдающегося драматического гения Джованни. Он не только описал обычные случаи, когда матери борются с солдатами и оплакивают своих погибших любимых, но и ввел мотив, который вполне мог быть использован последующими художниками при работе с теми же сюжетами. Ирод восседает на троне в одном из углов композиции; перед ним стоит группа мужчин и женщин, одни умоляют тирана о пощаде, другие бросают ему вызов в бессильном отчаянии, а третьи призывают проклятие Божье на его голову. В "Поклонении волхвов" Джованни снова проявляет оригинальность благодаря двойному действию, которое он выбрал для развития. На одной стороне короли спят, в то время как ангел приходит, чтобы разбудить их, указывая на звезду. С другой стороны, они падают к ногам Мадонны. Даже из этих простых описаний можно сделать вывод, что Джованни привнес в картину атмосферу жизни и движения, а также прочувствовал свои сюжеты с поэтической интенсивностью, чуждой идеалу греко-римской скульптуры. Он осуществил слияние величественного стиля, возрожденного Никколо, с романтическим пылом современного воображения. Именно таким образом традиция, переданная им, оказалась неоценимо полезной для художников.

Однако барельефы ни в коем случае не являются главной достопримечательностью этой кафедры. На каждом из его шести углов стоят святые, евангелисты и ангелы, чью символику сейчас не так-то легко расшифровать. Самые красивые группы - это группа ангелов, трубящих в трубы суда, и крылатый юноша, стоящий над крылатыми львом и быком. Эти группы разделяют несколько отсеков барельефов и помогают сформировать корпус кафедры. Внизу, на капителях опорных колонн, стоят Сивиллы, каждая со своим сопровождающим гением, в то время как пророки склоняются или приседают в проемах арок. Таким образом, каждая часть этого шедевра заполнена фигурами — некоторые отдельно взятые, некоторые выполнены рельефно; и все же среди такого огромного множества глаз не сбивается с толку; общий эффект нигде не

рассеивается. Кажется, что целое управляется одной конструктивной мыслью, проецируемой как совершенное композиционное единство. ^[63]

Более поздней работой Джованни Пизано стала кафедра, выполненная для Пизанского собора, ныне, к сожалению, разрушенная. Интересный фрагмент, одна из опорных колонн восьмиугольника, составлявших основу этого сооружения, до сих пор хранится в музее Кампо Санто. Это аллегорическая статуя Пизы. Гибеллинский город олицетворяется в виде коронованной женщины, кормящей грудью детей и стоящей на пьедестале, поддерживаемом орлом Империи. Она носит пояс из веревки, завязанной семью узлами, в знак правления Пизы над семью подвластными островами. По четырем углам ее трона возвышаются четыре человеческие добродетели: Благоразумие, Умеренность, Справедливость и Стойкость, отличающиеся не столько красотой формы, сколько решительной энергией символизма. Темперанс - обнаженная женщина с волосами, скрученными в узлы, и локонами греческой Афродиты. Джастис стара и сморщена, одета в массивную драпировку и держит в руке весы. Во всей этой группе нет попытки воплотить приятные глазу формы; скульптор стремился донести до сознания как можно больше моментов интеллектуальной значимости. Несмотря на уродство и жесткость, "Аллегория Пизы" вызывает уважение силой замысла и приковывает внимание силой исполнения.

Более популярным и приятным памятником работы Джованни Пизано является могила Бенедикта XI. в церкви Святого Доменико в Перудже. Папа римский, чья жизнь была настолько невыносима для честолюбия Филиппа Красивого, что его своевременная смерть вызвала подозрение в отравлении, спит на своих мраморных носилках, скрестив руки в позе мирного ожидания. ^[64] У его изголовья и ног стоят ангелы, отдергивающие занавеси, которые иначе скрыли бы этот последний сон хорошего человека от глаз живых. ^[65] Таким образом, устанавливается контраст между покоем умерших и постоянно бдительной деятельностью небесных попечителей. Скульптор пытается сказать нам, что столь охраняемый сон должен сопровождаться великолепным пробуждением; и когда эти руки раскроются утром Воскресения, тихое сочувствие сопровождающих ангелов сменится улыбками и пением, поскольку они приведут праведника к Господу, которому он служил при жизни.

Точно неизвестно, принимал ли Джованни Пизано какое-либо участие в создании скульптуры на фасаде собора в Орвието. Вазари утверждает, что Никкола и его ученики работали над этой серией барельефов, излагающих всю библейскую историю и цикл христианских верований от сотворения мира до страшного суда. Тем не менее, мы знаем, что сам Никкола умер по крайней мере за двенадцать лет до основания церкви в 1290 году; нет также никаких доказательств того, что его непосредственные ученики работали над тканью. Орвиетанские архивы хранят поразительное молчание относительно памятника столь большого размера и огромной важности, который, должно быть, до предела истощил ресурсы самых искусных резчиков по камню в Италии. ^[66] Между тем, то, что говорит Вазари, ценно только как свидетельство славы Никколы Пизано. Его манера, продолженная и развитая его школой, безошибочно узнаваема в Орвието: но в отсутствие прямой информации нам остается строить догадки об условиях, при которых было создано это завершающее, если не венец скульптуры XIII века.

Когда великий основатель итальянского искусства посетил Сиену в 1266 году для завершения строительства своей кафедры в Кафедральном соборе, он основал в этом городе гильдию скульпторов, или *италья-пьетри*, насчитывающую около шестидесяти членов и управляемую

ректором и тремя камергерами. Вместо того чтобы относиться к Никколе с завистью, эти мастера лишь стремились перенять его метод. Соответственно, скульптуре в Сиене, по-видимому, был дан новый импульс; и появились знаменитые мастера, которые объединили это искусство со строительством. Главным из них был Лоренцо Майтани, который умер в 1330 году, спроектировав и доведя до конца строительство кафедрального собора Орвието при своей жизни.^[67] Занимаясь этим великим предприятием, Майтани руководил группой архитекторов, резчиков по камню, бронзовщиков, мозаичистов и художников, собранных в гильдию из главных городов Тосканы. Невозможно доказать, что кто-либо из пизани, собственно так называемых, входил в их число. Не имея доказательств обратного, мы должны отдать должное Майтани, вдохновителю компании, за скульптуру, выполненную в соответствии с его общим планом. Как церковь Святого Франциска в Ассизи сформировала эпоху в истории живописи, сосредоточив гений Джотто на серии шедевров, так и Кафедральный собор Орвието, дав простор пизанской школе, обозначил точку в истории скульптуры. Было бы трудно найти где-либо еще даже отдельные произведения большей силы и красоты, относящиеся к этому, первому, или архитектурному, периоду итальянской скульптуры; и нигде вся совокупность христианских верований не излагалась с большей серьезностью и с большей энергией.^[68] Сюжеты, выбранные этими неизвестными мастерами для иллюстрации в мраморе, во многих случаях совпадают с теми, что впоследствии были изображены на фресках Микеланджело и Рафаэля в Борне. Их трактовку, например, сотворения Адама и Евы, перенятую, по всей вероятности, у еще более ранних и грубых мастеров, после того как она была усовершенствована последующими поколениями, все еще можно наблюдать в триумфах Сикстинской капеллы и Лоджии.^[69] Итальянские художники не стремились к оригинальности, отклоняясь от традиционных способов подачи материала, а доказывали свое мастерство, делая их настолько совершенными и эффектными, насколько это позволяла зрелость искусства. Для итальянцев, как до них для греков, плагиат был словом неизвестным во всех случаях, когда можно было улучшить изобретение менее удачливых предшественников. Поэтому изучающий искусство может теперь получить удовольствие от прослеживания скульптурных или живописных мотивов от их зарождения в каком-нибудь грубом фрагменте до их окончательного развития в шедеврах Лионардо или Рафаэля, где научная группировка фигур, более высокая идеализация стиля, предложение более свободного движения и более разнообразного драматического выражения дают, наконец, полный цветок, который окутал простой росток.

Среди наиболее выдающихся знатоков традиций Никколы Пизано следует упомянуть Андреа да Понтадери, прозванного Андреа Пизано, который перенес манеру своего мастера во Флоренцию и помог осуществить предназначение итальянской скульптуры, подчинив ее восходящему искусству живописи. Под руководством Джотто он вырезал статуи для Колокольни и фасада Сан-Мария-дель-Фьоре; а для первых ворот Баптистерия он завещал модель барельефа из бронзы, которая во многом повлияла на стиль мастеров пятнадцатого века. Трудно переоценить простоту и красоту дизайна, чистоту чувств и техническое совершенство бронзовых изделий Андреа. Многие студенты всегда будут предпочитать его сдержанность и деликатность более витиеватой манере Гиберти.^[70] То, что мы в основном наблюдаем в этих воротах, - это контроль, осуществляемый сестринским искусством живописи над его способом зачатия и лечения. Если Джованни Пизано развивал драматические и выразительные качества готической скульптуры, Андреа привлекали ее аллегории; если Джованни привнес романтическую пылкость чувств в холодный классицизм своего отца, Андреа пошел по другому пути живописных очертаний. Теперь на небесах искусства возшло новое солнце. Это было

солнце Джотто, чей гений, в высшей степени живописный, привел итальянцев к истинному осознанию своего эстетического призвания, осветив своим сиянием древнее и более технически совершенное ремесло резчика по камню. Скульптура, которая в школе Никколо Пизано была подчинена архитектуре, в руках Андреа стала подвидом живописи.

Таким образом, как я уже говорил в другом месте, свершилась двойная судьба пластического искусства в Италии. Чтобы воплотить идеи христианства, искусство должно было больше думать о выражении, чем о чистой форме. Экспрессия - особая сфера живописи; и поэтому скульптура последовала примеру сестринского искусства, как только живопись стала достаточно сильной, чтобы дать это направление, вместо того чтобы оставаться, как в Греции, хозяйкой своих владений. На более глубоких причинах такого подчинения скульптуры живописи я уже останавливался, показав при этом, что большой класс сюжетов, где физические качества сравнительно безразличны и не имеют значения, был навязан художнику христианством.^[71] Смирение и милосердие одинаково присущи как цветущей юности, так и аскетичному возрасту; также невозможно охарактеризовать святых и мучеников по тем телесным признакам, которые отличают бегуна от боксера, или целомудренную охотницу от сладострастной королевы любви. Итальянская скульптура отказалась от изображения обнаженного человеческого тела как бесполезного. Эмоции, написанные на лице, стали иметь большее значение, чем моделирование конечностей, и для интерпретации мысли художника пришлось прибегнуть к аллегорическим символам или символическим установкам. Фигура Надежды Андреа Пизано, поднимающая руки и глаза к предложенной короне, кажется лишь повторением мотива, выраженного Джотто на светотеневых фресках капеллы Арена.^[72] По сходным причинам драпировка, которая в Греции служила для иллюстрации структуры или движения тела, которое она облекала, использовалась итальянскими скульпторами, чтобы скрыть конечности и подчеркнуть с помощью струящейся юбки, извилистой складки или развевающегося шарфа некоторое качество эмоций. В результате скульптура заняла подчиненное место по сравнению с живописью, и шедевры ранних итальянских резчиков - это в основном барельефы — изображения из бронзы или мрамора.^[73]

В такой же степени, хотя и не по той же причине, скульптура в Италии оставалась подчиненной архитектуре до тех пор, пока неоклассицизм полного Возрождения не породил множество псевдоклассических статуй, которым суждено было занять свое место — не в церквях, а во внутренних дворах дворцов и на открытых площадях городов. Причину этого факта искать недалеко. В Древней Греции богу был воздвигнут храм, и статуя обитала в целле, как хозяин в своем доме. Христианство запрещало изображение живого Бога; следовательно, у Церкви была другая цель, кроме как установить крышу над статуей божества. Это было место встречи конгрегации, стремящейся поклониться Тому, кто живет не в домах, сделанных руками, и кого небеса небес не могут вместить. Обширные пространства и воздушные аркады средневековой архитектуры имели свое значение в связи с мистическим восприятием невидимой силы. Из этого неизбежно следовало, что резьба, предназначенная для украшения христианского храма, никогда не могла быть главной особенностью здания. Она существовала для Церкви, а не Церковь для нее.^[74]

Благодаря Андреа Пизано стиль Никколо был распространен на Венецию. Есть основания полагать, что он проинструктировал Филиппо Календарио, которому мы должны приписать скульптурные углы герцогского дворца. Венеция, однако, неизменно оказывала свое собственное контролирующее влияние на искусство иностранцев; так что мы находим в этих

великолепных резных изделиях более широкое, свободное, богатое и приземленное отношение, чем во всем, что было изготовлено пизанскими мастерами для их родных городов Тосканы.

Нино, скульптор "Мадонны делла Роза", главного украшения часовни Спина, и Томмазо, оба сына Андреа да Понтадера, вместе с Джованни Бальдуччо из Пизы, продолжили традиции школы, основанной Никколо. Бальдуччо, приглашенный Аццо Висконти в Милан, вырезал гробницу Святого Петра Мученика в церкви Святого Юсторджио и впечатлил своим стилем Маттео да Кампионе, скульптора храма Святого Петра. Августин в Павии.^[75] Эти факты, хотя и изложены кратко, не лишены значения. Путешественники, посетившие церкви Павии и Милана после изучения святилища, или *арки*, как называют его итальянцы, Святого Доминика в Болонье, должно быть, заметили господство пизанского стиля в этих трех ломбардских городах и почувствовали, насколько широко проявился творческий гений Никколы. Следы того же влияния, возможно, можно наблюдать в гробницах скалигеров в Вероне.^[76]

Однако самым выдающимся учеником Андреа Пизано был флорентиец — великий Андреа Арканьоло ди Чоне, широко известный как Орканья. Этот человек, как и более прославленный Джотто, был одним из первых из тех всеобъемлющих, многогранных натур, созданных Флоренцией для ее вечной славы. Он изучал ювелирное ремесло под руководством своего отца Чоне, проводя годы своего ученичества, как и другие тосканские художники, в технических деталях отрасли, которая в то время применяла самые строгие методы дизайна. Вместе со своим братом Бернардо он занимался живописью. Как и Джотто, он не был посредственным поэтом;^[77] и, как все высшие мастера своего времени, он был архитектором. Хотя церковь Орсаммикеле обязана своим нынешним видом Таддео Гадди, Орканья, как *капо маэстро* после смерти Гадди, завершил сооружение; и хотя Лоджия Ланци, долгое время приписываемая ему авторами по архитектуре, теперь известна как работа Бенчи ди Чоне, все же Лоджия Орканьи дель Бигалло, более скромная, но не менее красивая, подготовила почву для ее строительства. О его гениальности художника, подтвержденной фресками в капелле Строцци, мне придется рассказать позже. Как скульптор он наиболее известен благодаря дарохранильнице Орсаммикеле, построенной для хранения изображения Мадонны работы Уголино да Сиена.^[78]

В этом памятнике Орканья использовал резные барельефы и статуэтки, инталии и мозаики, инкрустации из агатов, эмали и позолоченного стекла с таким утонченным чувством гармонии и таким совершенным мастерством выполнения каждого вида работ, что вся дарохранильница является воплощением второстепенных искусств средневековой Италии. Заметно подчинение скульптуры архитектурному эффекту, и влияние джоттеска здесь проявляется даже сильнее, чем в воротах Андреа Пизано. Это влияние Орканья получил косвенно через своего мастера резьбы по камню; оно, действительно, стало движущей силой фигуративного искусства при его жизни. Сюжеты "Благовещения", "Рождества Христова", "Брака Девы Марии" и "Поклонения трех королей", обрамленные восьмиугольной лепниной в основании дарохранильницы, иллюстрируют господство духа, отличного как от неоромантизма Никколы, так и от готицизма Джованни Пизано. Этот дух является флорентийским в общем смысле и особенно джоттеским. Чарити, опять же, с пылающим сердцем в руке, увенчанная пылающей жаровней и кормящая грудью ребенка, джоттеска не только в аллегорической концепции, но и в выборе типа и трактовки драпировки.

Любуясь дарохранительницей Орсаммикеле, мы вспоминаем, что Орканья изначально был ювелиром и художником. Скульптурой он занимался как аксессуаром. То, чего флорентийские художники достигли в тонкости исполнения, точности моделирования и отточенности дизайна, обучаясь ремеслу ювелира, вряд ли было достаточным, чтобы компенсировать потерю обучения более широкому стилю. Нам кажется, что столь образованным людям было трудно постичь высшие цели скульптуры. Довольные искусным исполнением и красотой деталей, они не смогли достичь такой независимости в обращении, какой могут достичь скульпторы, не привносящие в свою работу предубеждения более узкого ремесла. Таким образом, даже шедевр Орканьи может показаться нам не игрушкой фидийского гения, снизошедшего на этот раз до того, чтобы "подышать сквозь серебро", а искусным ювелиром, использующим ресурсы своего ремесла для создания монументального драгоценного камня.^[79]

Фасад Орвието был последним достижением первого архитектурного периода итальянской скульптуры. Джотто, Андреа Пизано и Орканья сформировали переход ко второму периоду. Найти одно характерное название для стиля пятнадцатого века непросто, поскольку он был отмечен множеством отчетливых особенностей. Если, однако, мы решим назвать это живописью, мы в достаточной степени отметим качества некоторых выдающихся мастеров и будем иметь в виду превосходство живописи в эту эпоху. Великое общественное предприятие во Флоренции объединяет в честном соперничестве лучших мастеров нового века и знаменует наступление эпохи Возрождения. Когда синьория совместно с Arte de 'Mercanti решила завершить бронзовые ворота баптистерия в первый год пятнадцатого века, они выпустили манифест, приглашающий скульпторов Италии подготовить проекты для конкурса. На их призыв откликнулись Джакомо делла Кверча из Сиены, Филиппо Брунеллески и Лоренцо ди Чино Гиберти из Флоренции, а также два других менее известных тосканских художника. Говорят, что с юным Донателло, которому было шестнадцать лет, консультировались относительно конкурирующих достоинств доказательств, представленных судьям. Так четыре великих мастера тосканского искусства в расцвете сил встретились перед флорентийским баптистерием.^[80] Джакомо делла Кверча был исключен из конкурса на ранней стадии; но судьи долго колебались между Гиберти и Брунеллески, пока последний с заметной щедростью, чувствуя превосходство своего соперника и, возможно, сознавая, что его собственные лавры должны быть собраны в области архитектуры, отозвал свое заявление. В 1403 году Гиберти получил заказ на первые из двух оставшихся ворот. Впоследствии он получил вторые; и поскольку они не были закончены до 1452 года, на них была потрачена большая часть его жизни. В общей сложности он получил за свой труд и стоимость использованных материалов сумму в 30 798 золотых флоринов.

Пробные блюда, приготовленные Брунеллески и Гиберти, сейчас хранятся в Барджелло.^[81] Их тема - "Жертвоприношение Исаака"; и сравнение двух произведений не оставляет сомнений в превосходстве Гиберти. Недостатками модели Брунеллески являются недостаток покоя и отсутствие композиции. Абрахам в неистовом кровожадном возбуждении бросается на своего сына, который корчится под ножом, уже приставленным к его горлу. Ангел спускается с небес с распростертыми руками, протягивая одну руку, чтобы показать овна Аврааму, а другой сжимает запястье патриарха. Баран тем временем почесывает нос ближней задней ногой; один из слуг вытаскивает колючку из его ноги, в то время как другой наполняет чашу из ручья, из которого пьет осел. Таким образом, каждая фигура выполняет отдельное непростое действие. Тем критикам, которые утверждают, что беспорядки в скульптуре шестнадцатого века были вызваны изменениями в художественных и религиозных чувствах, вызванными эпохой Возрождения, не

мешало бы изучить эту табличку и посмотреть, насколько необходимо учитывать темперамент художника при формировании своего мнения. Брунеллески придерживался стиля и вкуса пятнадцатого века в его начале, но слишком пылкие качества его характера мешали его работе как скульптора. Гиберти, с другой стороны, воплотил спокойствие своей гармоничной натуры в своей композиции. Ангел склоняется с небес и указывает на барана, который сидит тихо и вне поля зрения главных действующих лиц. Исаак стоит на коленях в позе покорной жертвы, хотя его голова повернута в сторону, как будто привлеченный мельканием крыльев в воздухе; в то время как Авраам только что поднял руку, и обнаженный нож лишь намекает на возможность жертвоприношения. Двое слуг группируются внизу в беседе, по одному с каждой стороны от просматривающего "осла". Эта способность рассказывать историю просто, но без драматической горячности, устранять болезненные детали предмета и объединять его главные мотивы в одно приятное целое придавала манере Гиберти особое очарование. Это говорило о нем как о художнике, отличающемся хорошим вкусом.

Как Делия Кверсия отнеслась к "Жертвоприношению Исаака", мы не знаем. Его барельефы на фасаде собора Святого Петронио в Болонье и вокруг купели часовни Святого Иоанна в Сиенском соборе позволяют нам, однако, сравнить его стиль с стилем Гиберти в обращении к теме, общей для обоих, - "Сотворению Евы".^[82] Нет сомнений, что Делла Кверча был грозным соперником. Если бы его казнь была поручена воротам Баптистерия, мы могли бы обладать шедевром более героического стиля. В то время как плавность и почти сладострастная плавность очертаний отличает обнаженную Еву Гиберти, скользящую, поддерживаемую ангелами со стороны Адама по воле своего Создателя, группа Делла Кверча, благодаря концентрации надежной и непреклонной мощи, предвосхищает стиль Микеланджело. Гиберти обращается к этому предмету живописно, помещая свои фигуры в пейзаж и щедро украшая их ангелами-сопровождающими. Делла Кверча, подчиняясь более строгим законам скульптуры, ограничивает свою композицию тремя главными персонажами и приводит их в тесную связь. В то время как Адам откидывается во сне в красивой и тщательно продуманной позе, Ева только что вышла из-за его спины, и Бог стоит, облаченный в массивную драпировку, поднимая руку, как бы возвращая ее к жизни. Возможно, в поднятой правой ноге Евы есть излишек драматизма, а в выразительных руках Евы и ее Создателя слишком много пантомимического языка. Одевание, опять же, в своих объемных змеевидных извивах и треугольный нимб Божества создают эффект тяжести, а не величия. И все же, изучая эту композицию, мы чувствуем, что это благородная и оригинальная попытка, лишь немногим не дотягивающая до высшего совершенства. Без этого предшествующего эскиза Микеланджело, возможно, не воплотил бы в жизнь самый законченный из всех своих замыслов в Сикстинской капелле. Сходство между барельефом Делии Кверча и фреской Евы Буонарроти неоспоримо. Молодой флорентиец, будучи изгнанником в Болонье и работая над усыпальницей Святого Доминика, должно быть, часами изучал скульптуры Святого Петронио; так что это семя, посеянное Делла Кверча, спустя много лет принесло плоды всемирно известных достижений в Риме.

В скобках следует упомянуть еще две запоминающиеся работы Делла Кверча. Это Фонте Гая на городской площади Сиены, ныне, к сожалению, отреставрированный, и портрет Иларио дель Карретто на ее могиле в кафедральном соборе Лукки. Последний долгое время был дорог английским исследователям итальянского искусства благодаря словам, неподражаемым по силе сочувственной критики.^[83]

Отчим вырастил Гиберти ювелиром, и говорят, что в юности он проводил большую часть своего досуга, лепя портреты и отливая имитации старинных драгоценных камней и монет для своих друзей. В то же время он занимался живописью. Мы находим его занятым украшением дворца в Римини для Карло Малатесты, когда отчим отозвал его во Флоренцию, чтобы он мог побороться за ворота баптистерия. Вероятно, что от этого раннего обучения Гиберти унаследовал утонченность стиля и плавность исполнения, которые считаются одними из главных достоинств его творчества. Он также развил манеру, скорее живописную, чем скульптурную, что оправдывает то, что мы называем его художником побронзе. Когда сэр Джошуа Рейнольдс заметил: "Пейзаж и здания Гиберти занимали такую большую часть отсеков, что фигуры оставались всего лишь второстепенными объектами", ^[84] его критика могла быть справедливо отнесена с некоторой несправедливостью даже ко вторым из двух ворот. И все же, несмотря на преувеличенную суровость, его слова передают истину, важную для понимания этого периода итальянского искусства.

Первые ворота можно назвать высшим достижением бронзового литья в эпоху расцвета Тосканы. Во втором, благодаря использованию тщательно продуманных пейзажей и скоплению фигур, расположенных во множестве на трех, а иногда и четырех расстояниях, Гиберти переступил границы, отделяющие скульптуру от живописи. Научившись перспективе у Брунеллески, он горел желанием применить эту новую науку к своему собственному ремеслу, не понимая, что ей нет места в благородном барельефе. Поэтому он отказался от классической и ранней тосканской традиции, согласно которой рельефы, высокие или низкие, строго ограничены фигурами, расположенными в линию или сгруппированными вместе без аксессуаров. Вместо того чтобы писать фрески, он принялся лепить из бронзы целые композиции, которые могли бы быть пристойно выражены в цвете. Таким образом, критика сэра Джошуа заключается в том, что практика Гиберти по размещению фигур небольшого масштаба в просторных ландшафтных рамках противоречила строгости скульптурной обработки. Пагубное воздействие его примера можно проследить во многих флорентийских произведениях периода середины Возрождения, которые при создании считались в высшей степени умными. То, что уникальнейший гений Гиберти сделал не просто простительным, но даже достойным восхищения, в чужих руках стало не менее отталкивающим, чем перенос живописных эффектов на раскрашенное стекло. ^[85]

О том, что Гиберти не был великим скульптором статуй, свидетельствуют его работы в Орсаммикеле. Он не был архитектором, как мы знаем из его некомпетентности делать больше, чем препятствовать Брунеллески в возведении купола. Он пришел в мир, чтобы создать новый и неповторимый стиль гибридной красоты в этих Райских вратах. Здесь заслуживает внимания его восприимчивость к первым влияниям классического возрождения, поскольку это показывает, до какой степени приверженец греческого искусства в пятнадцатом веке мог поклоняться реликвиям античности, не переходя к подражанию. Когда "Гермафродит" был обнаружен на винограднике Сан-Селсо, восхищение Гиберти нашло выход в восклицаниях, подобных следующим: "Ни один язык не смог бы описать ученость и искусство, представленные в нем, или отдать должное его виртуозному стилю". Другой антиквариат, найденный недалеко от Флоренции, должно быть, как он предполагает, был спрятан от греха подальше "каким-то

мягким духом на заре христианства". "Только на ощупь, - добавляет он, - можно обнаружить его красоту, которая ускользает от зрения при любом освещении". ^[86] Было бы невозможно выразить благоговейную любовь к древнему искусству более нежно, чем это сделано в этих предложениях. Страсть Гиберти к грекам была настолько сильна, что он отверг христианскую хронологию и вел счет по Олимпиадам — системе, которая оставила неизвестными его ценные записи тосканских художников. Несмотря на эту преданность, он, по-видимому, никогда сознательно не стремился воспроизвести стиль греческой скульптуры или изложить эллинские идеи. Он оставался непритворно естественным и в истинном смысле христианином. Язычество эпохи Возрождения - это фраза, имеющая для него не больше значения, чем для еще более утонченного флорентийского духа Луки делла Роббиа; и если его произведения классические, то они таковы только в смысле Гете, когда он произнес: "Смысл в том, чтобы произведение было по-настоящему хорошим, и тогда оно обязательно будет классическим".

Одним из больших преимуществ первых дней Возрождения перед последними было то, что псевдоязычество и педантизм еще не исказили суждения и не сбили с толку цели художников. Контакт с античным миром служил только стимулом для оригинальных усилий, возвращая ученика к источнику совершенства в природе и демонстрируя виды совершенства в технических процессах. Подражать скульпторам Антиноя или возрождать к жизни богов, умерших вместе с Паном, еще никто не жаждал. О безнаказанности, с которой скульптор того периода мог направить свой гений на служение и изучение древнего искусства, не жертвуя индивидуальностью, Донателло свидетельствует еще более ярким примером, чем Гиберти. В ранней юности Донателло отправился вместе с Брунеллески в Рим, чтобы ознакомиться с сохранившимися в то время памятниками архитектуры. О том, насколько глубоко он постигал дух классицизма, свидетельствуют бронзовая патера, изготовленная для его покровителя Руберто Мартелли, и фриз с изображением торжествующего Вакха. ^[87] Однако великие достижения его гения были христианскими по своим чувствам и реалистичными по своему стилю. Бронзовая "Магдалина" Флорентийского баптистерия и бронзовый "Креститель" Кафедрального собора в Сиене ^[88] выполнены с безжалостным материализмом, на самом деле не чуждым искренности классического искусства, но расходящимся с античной традицией, поскольку идеям покаянного и пророческого аскетизма не было места в греческой мифологии.

Донателло, с бескомпромиссной прямоотой художника, стремящегося обозначить характер, чувствовал, что обязан ухватить самую суть своего предмета. Если бы от него потребовали Магдалину, он не снизошел бы до того, чтобы вылепить Венеру, а затем положить книгу и череп на камень рядом с ней; он также не представлял, что цветение и красота смеющегося Фавна были подходящими атрибутами для проповедника покаяния. Более поздним художникам, опьяненным античной красотой и разъеденным мирским скептицизмом, оставалось воспроизводить внешнее подобие греческих божеств под предлогом изложения христианских мифов. Такой компромисс не приходил в голову Донателло. Мотив его искусства был ясно понят, его метод был искренним; определенные фазы глубоких эмоций должны были быть представлены с присущими им физическими характеристиками. Результат, каким бы уродливым и болезненным он иногда ни был, на самом деле больше соответствовал духу греческого метода, чем "Иоанн" Лионардо или "Магдалина" Корреджо. Иными словами, это было прямолинейно и правдиво; в то время как странные капризы позднего Возрождения слишком часто выдавали двоемыслие, нелояльное в равной степени язычеству и христианству, в их стремлении объединить расходящиеся силы. Все еще можно утверждать, что такие

концепции, как скорбь о грехе и умерщвление плоти, непоколебимо изображаемые изможденной худобой в святых Донателло, непригодны для скульптурного выражения.

Более удачного воплощения современных чувств добился Донателло в "С. Джордже" и "Дэвиде". Первая - мраморная статуя, установленная на северной стене Орсаммикеле; вторая - бронзовая, отлитая для Козимо Медичи и сейчас выставленная в Барджелло.^[89] Не стремясь идеализировать свои модели, скульптор выразил в них христианскую концепцию героизма, бесстрашия перед лицом опасности и поддержки верой. Обнаженная красота мальчика Дэвида и облаченная в кольчугу мужественность Святого Георгия возносятся в духовную область благодаря типу черт лица и позе тела, выбранной для интерпретации их оживляющего импульса. Это не просто портреты борцов, населявших рощи Альтиса в Олимпии, не идеалы физической силы, воплощенные в меди и мраморе, как "Геркулес" Неаполя или Ватикана. Один - христианский воин, готовый сразиться с Аполлионом не на жизнь, а на смерть; другой - мальчик-герой чудесного романа. Тело в обоих случаях - всего лишь святилище пребывающей в них души, инструмент и проводник воли, направленной верой; и венец их конфликта - не лавровый венок или петрушка. Другими словами, ценность Святого Георгия и Дэвида для скульптора заключалась не столько в их силе и юношеской красоте — хотя он и наделил их этими превосходными дарами, — сколько в их значении для вечной борьбы души со злом. Та же сила выражения христианских чувств в форме совершенной красоты, превосходящей греческий типаж за счет более глубокого внушения чувств, проиллюстрирована в хорошо известном барельефе головы ангела в профиль, технически одним из самых виртуозных произведений Донателло.^[90]

В мои нынешние задачи не входит перечислять многочисленные работы Донателло из мрамора и бронзы; все же некоторый намек на их количество и разнообразие необходим, чтобы показать, насколько широко его влияние распространилось по Италии. В памятниках папы Иоанна XXIII, кардинала Бранкаччи и Бартоломмео Арагацци он подчинил свой гений обработке надгробных и биографических сюжетов в соответствии с освященными веками тосканскими обычаями. Они были размещены по отдельности во Флоренции, Неаполе и Монтепульчано. Для собора Прато он выполнил барельефы с изображением танцующих мальчиков; аналогичная серия, предназначенная для балюстрады органа в Сан-Мария-дель-Фьоре, сейчас хранится в музее Барджелло. Восторг от движения никогда еще не был выражен в камне с такой точностью в соответствии со строгими правилами пластического искусства. Для своего друга и покровителя Козимо Медичи он отлил из бронзы группу "Юдифь и Олоферн" — произведение, которое иллюстрирует неуклюжесть реалистической трактовки и заслуживает того, чтобы его запомнили главным образом за его странную судьбу. Когда Медичи бежали из Флоренции в 1494 году, их дворец был разграблен; новая республика завладела "Юдифью" Донателло и поместила ее на пьедестал перед воротами Палаццо Веккьо с надписью, зловещей для потенциальных деспотов: *Exemplum salutis publicæ cives posuere. MCCCCXCV*. Сейчас он стоит рядом с "Персеом" Челлини под Лоджией Ланци. Для кафедр Святого Лоренцо Донателло изготовил замысловатые бронзовые барельефы, которые впоследствии были завершены его учеником Бертольдо. Они, хотя и более известны путешественникам, менее совершенны, чем бронзовые рельефы, выполненные собственноручно Донателло для церкви Святого Антония в Падуе.^[91] В этот город он был призван в 1451 году, чтобы смоделировать конную статую Гаттамелаты. Он до сих пор стоит на площади, шедевр научного бронзового искусства, первый большой портрет генерала на коне со времен Рима.^[92] В Падуе, в зале Палаццо делла Раджоне, также сохранился деревянный конь, который, как говорят, был изготовлен скульптором для

благородного дома Каподилиста. Эти два примера конного моделирования ознаменовали эпоху в итальянской скульптуре.

Когда Донато ди Николо ди Бетто Барди, прозванный Донателло, потому что людям нравился его милый и жизнерадостный нрав, умер в 1466 году в возрасте восьмидесяти лет, погас самый яркий свет итальянской скульптуры в ее самый многообещающий период. Влияние Донателло, ощущавшееся повсюду в Италии, имело неоценимую ценность в исправлении ложного направления в сторону живописной скульптуры, которое Гиберти, если бы он процветал во Флоренции один, мог бы придать искусству. Его стиль всегда был в высшей степени мужественным. Как бы ни расходились вкусы относительно положительных качеств его нескольких работ, не может быть сомнений в том, что принципы искренности, правдивости природе и технической точности, которые они иллюстрируют, были чрезвычайно важны в эпоху, которая слишком легко поддавалась капризам фантазии и ребячеству цветистого вкуса. Сожалеть о том, что Донателло не хватало утонченного чувства красоты Гиберти, равносильно желанию, чтобы два величайших художника мира создали одного человека между собой.

Донателло не основал школу в строгом смысле этого слова. ^[93] Андреа Вероккио, ювелир, живописец и бронзовщик, был самым выдающимся из его учеников. Ко всем искусствам, которыми он занимался, Вероккио применял ограниченные способности, скудные манеры и прозаический ум. И все же мало кому удавалось в очень критический момент оказать более решительное влияние. Сам факт, что он причислял Лионардо да Винчи, Лоренцо ди Креди и Пьетро Перуджино к числу своих учеников, доказывает уважение его современников; и когда мы заметили, что тип лица, выбранный Лионардо и переданный его последователям, встречается также на картинах Лоренцо ди Креди и впервые встречается в "Давиде" Вероккио, мы имеем право утверждать, что мастер этих людей был гениальным художником, а также кропотливым мастером. Флоренция до сих пор с гордостью указывает на "Недоверие Фомы" на восточной стене Орсаммикеле, на "Мальчика и дельфина" во дворе Палаццо Веккьо и на "Давида" этого скульптора: но первое испорчено тяжеловесностью и угловатостью драпировки; второе, хотя и причудливое и отмеченное трепещущими движениями, является всего лишь капризом; третье превосходит своим реализмом самую тяжелую работу Донателло. У "Давида" Вероккио, юноши лет семнадцати, худые, с прожилками руки каменотеса или чеканщика золота. Как точный портрет первого попавшегося под руку флорентийского подмастерья, эта статуя могла бы иметь достоинства, если бы не неуклюжая кираса и килт, частично закрывающие фигуру.

Имя Вероккио наиболее известно миру благодаря конной статуе Бартоломео Коллеони. Когда этот великий кондотьер, последний оставшийся в живых генерал, обученный Браччо да Монтоне, умер в 1475 году, он завещал значительную часть своего состояния Венеции при условии, что его конная статуя будет установлена на площади Сан-Марко. Коллеони, долгое время занимавший батон республики, пожелал, чтобы после смерти его портрет в том виде, в каком он был при жизни, продолжал взирать сверху вниз на сцену его бывшего великолепия. С помощью остроумной уловки сенаторы придерживались буквы его воли, не нарушая закона, запрещавшего им устанавливать памятники на площади Святого Марка. Они постановили, что площадь перед Скуолой Сан-Марко, более известная как Кампо ди Сан-Заниполо, может быть выбрана в качестве места установки статуи Коллеони, и Андреа Вероккио получил заказ на ее возведение.

Андреа умер в 1488 году до того, как модель лошади была готова. Работа была завершена, и пьедестал был предоставлен Алессандро Леопарди. Вероккио, опираясь на пример "Гаттамелаты" Донателло, следует приписать общую концепцию этой статуи; но дыхание жизни, которое одушевляет и лошадь, и всадника, богатство деталей, подчеркивающее массивное величие группы, и пламенный дух стиля исполнения были обязаны венецианскому гению Леопарди. Один Вероккио не создал ничего столь поистине великолепного. Это совместное творение флорентийской науки венецианского рвения является одним из самых ценных памятников эпохи Возрождения. Из нее мы узнаем, какими были люди, участвовавшие в бескровных битвах за содружество и стремившиеся к княжеству. "Он был высоким", - пишет биограф Коллеони,^[94] "с прямой и хорошо сложенной фигурой и пропорциональными конечностями. Цвет его лица имел тенденцию к коричневому, отмеченный к тому же яркими и жизнерадостными оттенками кожи. У него были черные глаза; их блеск был живым, взгляд ужасным и пронизательным. Очертаниями своего носа и всеми чертами лица он демонстрировал мужественное благородство в сочетании с добротой и благоразумием". Для описания его статуи нельзя подобрать лучших слов.

Восхищаясь этим шедевром и останавливаясь на его королевском стиле, мы вынуждены самым горьким образом сожалеть об утрате третьей конной статуи эпохи Возрождения. Сейчас не осталось ничего, кроме нескольких технических этюдов, сделанных Лионардо да Винчи для его портрета Франческо Сфорца. Две тщательно разработанные модели, которые он сконструировал, и большинство его мельчайших эскизов были уничтожены. Как нам сказали, он намеревался изобразить первого герцога династии Сфорца на своем боевом коне, попирающего тело поверженного и только что побежденного врага. Стенограмма Рубенса из "Битвы за штандарт" позволяет нам в некоторой степени понять, как Лионардо мог относиться к этому мотиву. Строгий и осторожный стиль Донателло, после того как он обрел свободу и пыл у Леопарди, был адаптирован к идеальному изображению драматической страсти Лионардо. Таким образом, Гаттамелата, Коллеони и Франческо Сфорца своими статуями обозначили бы три различных этапа в развитии искусства. Последняя попытка итальянской скульптуры выразить человеческую активность в лице конного воина потерпела крах. В этой сфере у нас нет ничего, что, подобно гробницам Сан-Лоренцо в отношении надгробной скульптуры, завершало бы серию разработок.

Если Донателло не основал никакой школы, то в гораздо большей степени это касалось Гиберти. Его предполагаемый ученик, Антонио дель Поллахуоло, не проявлял никаких признаков влияния Гиберти, но сам выработал стиль, отличающийся почти брутальной энергией и причудливым реализмом — характеристиками, прямо противоположными характеристикам его учителя. Если бронзовый рельеф "Распятие" в Барджелло действительно принадлежит Поллахуоло, мы можем даже проследить склонность к Вероккио в его манере. Подчеркнутая страсть женщин напоминает группу скорбящих у смертного одра Сельваджи Торнабуони на знаменитом барельефе Вероккио. Поллахуоло, как и многие флорентийские художники, был ювелиром, живописцем и рабочим в ниелло, прежде чем занялся скульптурой. Говорят, что как ювелир он превзошел всех своих современников, и его мастерство в этом искусстве повлияло на его стиль в целом. Однако что мы больше всего замечаем в его выборе сюжетов, так это неистовство убийственного энтузиазма, мрачность воображения, редкую среди итальянских художников. Картина "Геркулес и Антей" из собрания Уффици и хорошо известная гравюра, изображающая обнаженных мужчин, дерущихся на жестоких дуэлях в лесу, могут быть выбраны в качестве выразительных иллюстраций к его любимым мотивам. Самые

яростные эмоции эпохи Возрождения находят выражение в стиснутых зубах, напряженных мышцах, нахмуренных бровях и напряженных нервах, изображенных Поллахуоло с эксцентричной энергией. Мы, кажется, помогаем в некоторых из этих сражений *в стиле стеккато кьюзо*, в котором Сикст IV. в восторге или от того, что у нас на глазах произошла драка между Кроченси и Валленси на улицах Рима.^[95] Те же замечания применимы к терракотовому рельефу работы Поллахуоло в музее Южного Кенсингтона. На этом рисунке изображена борьба двенадцати обнаженных мужчин, разделенных на шесть пар бойцов. Две пары держат короткие цепи левой рукой, а правой пытаются ударить друг друга ножом. В случае еще двух пар бой окончен, и победитель оскорбляет своего поверженного противника. В каждой из оставшихся пар один гладиатор готов уступить своему противнику. Таким образом, существует три эпизода смертельной дуэли, каждый из которых проиллюстрирован двумя парами. Математическое распределение этих ужасных групп создает эффект застывшей страсти, в то время как энергичное мастерство демонстрирует не только энтузиазм по поводу анатомии мышц, но и подлинную симпатию художника к кровавой ярости.

Таким образом, выбор Поллахуоло для отливки гробницы Сикста IV был вполне обоснованным. в бронзе в Риме. Лучшие знатоки не без основания жалуются, что аллегии, окружающие эту гробницу, преувеличены и вычурны по стилю; и все же мертвый папа, пышно распростертый на своих носилках, представляет собой нечто большее, чем просто исторический интерес; в то время как фигуры, сидящие как стражи вокруг старика, ужасного в смерти, производят впечатление монументального величия. При детальной критике каждая отдельная фигура может оказаться ошибочной. Композиция в целом живописна и грандиозна. Вряд ли то же самое можно сказать о гробнице Иннокентия VIII, воздвигнутой Антонио и его братом Пьеро дель Поллахуоло. Хотя он увековечивает память о неинтересном понтифике, как произведение искусства он мало что может рекомендовать. Полладжуоли не были великими скульпторами. В истории итальянского искусства они заслуживают отдельного места благодаря яркой индивидуальности, запечатленной в некоторых частях их работ. Немногие рисовальщики заходили в изучении анатомии мышц так далеко, как Антонио.^[96]

Лука делла Роббиа, чья жизнь охватывала первые восемьдесят лет пятнадцатого века, во многих важных отношениях отличается от своих современников Гиберти и Донателло, а еще больше от их непосредственных последователей. Он сделал свое искусство настолько реалистичным, насколько это возможно, без сурового реализма Донателло или несколько женственной грации Гиберти. Очарование его работ никогда не ослабляется научным маньеризмом — этим камнем преткновения для таких критиков, как Де Стендаль в "Искусстве Флоренции"; они также не страдают от живописности сентиментального стиля. Как передать красоту природы в ее самые восхитительные моменты — водная нас с собой в святая святых и обращаясь со священными сосудами с доверчивой смелостью ребенка — было секретом, известным только Луке делла Роббиа. Мы вполне можем найти пищу для размышлений в невинном и жизнерадостном вдохновении этого человека, чья жизнь совпала с периодом низменных страстей и низменных амбиций в Церкви и государствах Италии.

В юности Лука был учеником ювелира, но о том, что он сделал до сорока пяти лет, мы знаем очень мало.^[97] В то время его способности достигли полной зрелости, и он создавал группы танцующих детей и хористов, предназначенные для органной галереи Кафедрального собора. Полностью свободные от наигранности и зависящие по эффекту не только от декоративных

деталей, эти барельефы заслуживают похвалы, которой Данте наградил скульптуру, увиденную в Чистилище: ^[98]

Dinanzi a noi pareva sì verace,

Quivi intagliato in un atto soave,

Che non sembrava immagine che tace.

Никогда еще движение не было изображено в камне с меньшим преувеличением, и никогда еще мраморные губы не были созданы для того, чтобы произносить более сладкую и разнообразную музыку. Истинное восприятие Лукой пределов, которые необходимо соблюдать в скульптуре, наиболее ярко проявляется в глазурованных терракотовых работах, благодаря которым он наиболее известен. Обычный художник, возможно, счел бы непреодолимым искушение стремиться к эффектности и изобразительности в этом материале. Лука ограничился чистым белым на бледно-голубом фоне и сохранил изысканную простоту линий во всех своих композициях. В профилях его мадонн есть почти неземная красота, сдержанная нежность в модуляции их одеяний и позы, которые доказывают полное мастерство в искусстве передачи мимолетных моментов самовыражения, самых хрупких тонкостей эмоций, способных всколыхнуть умиротворенный дух. Андреа делла Роббиа, племянник Луки, со своими четырьмя сыновьями, Джованни, Лукой, Амброджо и Джироламо, продолжали производить глазурованную фаянсовую посуду изобретения Луки. Эти люди, хотя и были превосходными ремесленниками, не обладали тонким вкусом своего учителя. Были введены более грубые цвета; глаз ослепляло разнообразие; но способность говорить с душой так, как говорил Лука, была утрачена. ^[99]

После Делла Роббиа здесь самое место упомянуть Агостино ди Гуччи или ди Дуччо, ^[100] скульптор, который обрабатывал терракоту в манере плоского рельефа Донателло, привнося больше богатства деталей и стремясь к большей страсти, чем позволял вкус Луки. Для оратории Сан-Бернардино в Перудже он спроектировал фасад частично из камня, частично из обожженной глины — заполненный фигурами, летающими, поющими, играющими на музыкальных инструментах, с развевающимися драпировками и развевающимися волосами и экстазом движения в их изящно вылепленных конечностях. Если бы от работы Агостино больше ничего не осталось, один этот фасад поставил бы его в первый ряд современных художников. Возможно, он был чем-то обязан своему материалу; терракота обладает очарованием импровизации. Рука, послушная мозгу, в одно мгновение сделала его таким, какой он есть, и долгие часы работы над камнем не притупили первого каприза творческой фантазии. Таким образом, работа, которая, будь она переведена в мрамор, могла бы не затронуть наших симпатий, доставляет нам острое удовольствие в форме из пластичной глины. Какая расточительность мысли и изобретательности была вложена в терракотовые модели неизвестных итальянских художников! Какие формы и лица, прекрасные, как образы грез, и, подобно мечтам, такие воздушные, что мы думаем, они вот-вот взлетят и исчезнут, склоняются приветствовать нас с галерей и фасадов дворцов Ломбардии! Составить каталог их множества было бы невозможно. Достаточно выбрать один экземпляр из многих; он должен быть взят из часовни Святого Петра мученика в Сан-Эусторджио в Милане. Высоко вокруг купола проходит фриз с изображением ангелов, которые вместе поют и танцуют, взявшись за руки, а между ними свисают колокольчики, сделанные из фруктов и цветов. Каждый ангел — это индивидуальная форма радости; душа в каждом из них движется под свою собственную глубокую мелодию, но

музыка, сотканная из всего, едина. Их одежды развеваются, колокола перезванивают; хор их радости доносится, как голоса, с освещенных звездами небес, едва слышимый во снах и навсегда запоминающийся.

Следующими заслуживают внимания четыре скульптора, младшие современники Луки делла Роббиа, отмеченные определенными общими качествами. Все работы Антонио Росселлино, Маттео Чивитали, Мино да Фьезоле и Бенедетто да Маджано отличаются мягкостью, изяществом, спокойствием и сдержанностью — как будто эти художники добровольно наложили ограничения на свой гений, отказываясь выходить за пределы очерченного круга религиозных сюжетов или стремиться к эффектам, недостижимым из-за чистоты очертаний, учтивости выражения, тонкости чувств и учтивости стиля. Общее очарование манер, которым они обладают, едва ли можно определить иначе, как сравнениями. Невинность детства, мелодия лютни или певчей птицы в отличие от музыки оркестра, нежные оттенки раннего рассвета, веселый свет неглубоких ручьев, безмятежность простой и незапятнанной природы, которая никогда не знала мира — многие подобные образы приходят на ум, когда думаешь о скульптурах этих людей. Обвинять их в безвкусице, незрелости и монотонности значило бы ошибочно оценивать силу гения и мастерство, проявляемые ими. Мы скорее должны предположить, что они ограничивались определенными видами спокойной красоты, не заботясь о создании более очевидных поразительных эффектов, и что это был их способ соответствовать требованиям скульптуры, рассматриваемой как христианское искусство. Мелодия их дизайна, между тем, подобна чистейшей песне-музыке Перголезе или Сальватора Розы, недостижимо совершенной в простых очертаниях и неиссякаемо освежающей.

Хотя стиль этих скульпторов можно охарактеризовать некоторыми общими качествами, наблюдаемыми в их работах, целью критики скорее должно быть указание на их различия. Антонио Росселлино, например, можно отличить по его склонности к манере Гибerti, чьи пейзажные фоны он перенял в круглых медальонах своей монументальной скульптуры. Тонкое восприятие поэтических возможностей христианского искусства проявляется в идиллической трактовке Рождества Христова Росселлино — поклонение пастухов, благоговейная тишина в поклонении, которое Мария воздает своему малолетнему сыну.^[101] К таким качествам, как мягкость и спокойствие, в памятнике молодому кардиналу ди Портогалло добавлено редкое достоинство.^[102] Величие сна, которым является смерть, никогда не изображалось более благородно и проникновенно, чем в распростертой фигуре и чертах лица спящего этого прекраснейшего молодого человека, за которым наблюдают ангелы под балдахином с тяжелыми занавесями. Гении вечного покоя, созданные греческими скульпторами, являются братьями-близнецами Любви, на которых снизошел вечный сон среди маковых полей у ручья Леты. Для них мирская суматоха закончилась; они больше никогда не проснутся; им даже не снятся сны. Сон — единственная сила, в которой еще есть жизнь. Но христианин не может таким образом постичь тайну души, "уснувшей". Его искусство должно предполагать время ожидания и пробуждения; и это достигается отчасти благодаря служению ангелов-сопровождающих, которые не стояли бы там на страже, если бы у холодного, как глина, трупа не было будущего, отчасти благодаря вдыханию в конечности и облик умершего духа, как бы приостановленной на некоторое время жизни. Таким образом, сама душа изображена в мраморе, "сладостно дремлющем во вратах грез".

То, что Веспасиано рассказывает нам об этом кардинале, происходящем из королевского дома Португалии, придает работе Росселлино искренности, доказывая, что в его скульптуре нет лести

мертвецу. ^[103] "Среди других своих замечательных достоинств, - говорит биограф, - мессер Якопо ди Портогалло решил сохранить свою девственность, хотя он был красивее всех других людей своего возраста. Следовательно, он избегал всего, что могло бы стать препятствием для его обета, такого как свободные беседы, женское общество, балы и песни. В этой смертной плоти он жил так, как если бы был свободен от нее — жизнью, можно сказать, скорее ангела, чем человека. И если бы его биография была написана от детства до смерти, это было бы не только примером, но и путаницей для всего мира. На его памятнике рука была вылеплена по его собственной, и лицо очень похоже на него, потому что он был прекрасен внешне, но еще больше душой".

Созерцая этот памятник молодому кардиналу, мы чувствуем, что итальянцы того времени понимали надгробную скульптуру гораздо лучше, чем их непосредственные преемники. Они знали, как вырезать саму душу, в соответствии со строками, которыми наш Вебстер, проницательный наблюдатель за всем, что связано с могилой и смертью, вложил в уста Джоленты:

Но на самом деле,

Если бы меня когда-нибудь привлекла эта жизнь,

Я бы попросил художника украсть его в такое время

Я благочестиво преклонял колени в своих молитвах;

Тогда в этом есть небесная красота; *душа*

Перемещается по поверхности.

Тот же Вебстер осуждает этот порочный обычай изображать жизнь и движение на памятниках мертвецам, который начал распространяться, когда мотивы чистого упокоения были исчерпаны. "Почему, - спрашивает герцогиня Мальфи, - мы становимся фантастами на смертном одре? Влияем ли мы на моду в могиле?" "В высшей степени амбициозно, - отвечает Босола. - Изображения принцев на их могилах лежат не так, как они обычно лежали, словно молясь небесам; но с руками под щеками (как будто они умерли от зубной боли); они вырезаны не с глазами, устремленными к звездам; но, поскольку их умы были всецело устремлены к миру, кажется, что они поворачивают свои лица таким же образом". Более резкая критика, чем эта, вряд ли могла бы быть высказана в адрес "Надгробий Асканио Сфорца и Джироламо делла Ровере" Андреа Контуччи ди Монте Сансавино, если бы Босола стоял перед ними в церкви Святой Марии дель Пополо, когда выступал с речью. Если бы функция монументальной скульптуры заключалась в высмеивании мертвых или указании на их характерные недостатки в назидание потомкам, то гробницы этих мирских кардиналов, созданные Сикстом IV, были бы художественно оправданы. Но цель искусства не в этом. Идея смерти, как ее понимают христиане, должна быть изображена. Упокоение праведных, воскресение тела и грядущий суд дают достаточный простор для обращения как с хорошими, так и с плохими людьми. Или, если скульптор обладает возвышенным воображением, он может, подобно Микеланджело, предложить чередование дня и ночи, сна и бодрствования, в результате чего "наша маленькая жизнь завершается сном".

Вряд ли это отступление покажется излишним, если вспомнить, какая большая часть энергии скульптора была потрачена на создание гробниц в Италии. Маттео Чивитали из Лукки был, по крайней мере, равен Росселлино в скульптурном выражении духовных качеств; но мотивы, которые он выбирал для лечения, были более разнообразными. Все его работы пронизаны глубоким, молитвенным, напряженным чувством; как будто душа художника, излитая в экстазе и обожании, была отдана мрамору. Это особенно верно в отношении двух ангелов, преклонивших колени на алтаре часовни Причастия в кафедральном соборе Лукки. По исключительной удаче Чивитали был выбран в лучшие годы своей жизни для украшения собора своего родного города; и именно здесь, а не в Генуе, где также можно увидеть большую часть его скульптур, он заслуживает того, чтобы его изучали. Для жителей Лукки он спроектировал часовню Санто—Вольто - жемчужину чистейшей архитектуры эпохи Возрождения - и кафедру в том же стиле. Его самые замечательные скульптуры можно найти в трех памятниках: гробницах Доменико Бертини и Пьетро да Ночето и алтаре Святого Регула. Последнее можно было бы выбрать как воплощение всего, что наиболее характерно для тосканской скульптуры раннего Возрождения. Он построен у стены и архитектурно спроектирован таким образом, чтобы вместить фигуру епископа в полный рост, распростертого на носилках под наблюдением ангелов, группу Мадонны с младенцем, сидящих над ним, ряд стоящих святых внизу и пределлу, состоящую из четырех изящно отделанных барельефов. Каждая часть этой сложной работы задумана с душой и выполнена с особой тщательностью; различные элементы сочетаются таким образом, что образуют единую композицию, центральным объектом которой является тело святого на его саркофаге.

Было бы невозможно сделать больше, чем кратко упомянуть второстепенных скульпторов этой группы. Мино ди Джованни, прозванный Да Фьезоле, отличался изяществом, которое имело тенденцию переходить в формальность. Гробницы во Флорентийском аббатстве отличаются почти детской сладостью стиля, которая могла бы быть чрезвычайно пикантной, если бы Мино не доводил это качество в других работах до грани маньеризма.^[104] Их архитектурные особенности такие же, как у аналогичных памятников в Тоскане: неглубокая ниша, обрамленная пилястрами эпохи Возрождения и перекрытая полукруглой аркой; в нише фигура мертвеца в полный рост на мраморном гробу античного дизайна; в люнете сверху — Мадонна, вырезанная низким рельефом.^[105] Бюст епископа Салютати работы Мино в кафедральном соборе Фьезоле - мощный портрет, отличающийся яркой индивидуальностью не менее, чем непревзойденным мастерством исполнения. Восковая поверхность тонко высеченного мрамора сама по себе выдает ту изысканность, которая у Мино граничила с безвкусицей. Та же способность к описанию характера прослеживается в трех профилях, которые сейчас находятся в музее Барджелло и приписываются Мино. Они представляют Фредерика герцога Урбинского, Баттисту Сфорцу и Галеаццо Сфорца. Рельеф очень низкий, возвышающийся над поверхностью земли не более чем на полдюйма, но настолько тщательно подобранный, что создает удивительное разнообразие света и тени и с большой живостью передает выражение лица.

Дезидерио да Сеттиньяно, один из немногих учеников Донателло, был наделен тем же даром изысканного вкуса, что и его друг Мино да Фьезоле;^[106] но его изобретательские способности были смелее, а гений - сильнее, несмотря на обильную орнаментацию и сложную отделку его шедевра, гробницы Карло Марсуппини в Сан-Франциско. Кроче. Бюст, который он сделал для Мариетты ди Палла дельи Строцци, позволяет нам сравнить его стиль в портретной живописи с

стилем Мино.^[107] Трудно было бы найти в другом месте более пленительное сочетание женственности и достоинства. Глядя на эти произведения лучшей эпохи итальянской скульптуры, мы чувствуем, что художники, создавшие их, были в самом прямом смысле этого слова нежными. Никто, кроме людей вежливых и бесстрастных, не смог бы создать лицо, подобное лицу Мариэтты Строцци, дышащее самим духом учтивости. Выразить самые приятные качества живого человека в произведении искусства, которое должно предполагать эмоциональное спокойствие посредством гармоничного обращения и указывать на умеренность дисциплинированной натуры посредством самоограничения и умеренности стиля, и сделать это с высочайшим техническим совершенством, было триумфом скульптуры пятнадцатого века.

Художник, который претендует на третье место после Мино и его друга, "il bravo Desider si dolce e bello",^[108] - Бенедетто да Маджано. В барельефах Бенедетто в Сан-Джеминьяно, вырезанных для алтарей этих непривлекательных тосканских знаменитостей, С. Фины и С. Бартоло, мы находим живописную трактовку легендарных сюжетов, доказывающую, что он изучал фрески Гирландахо. То же самое верно и в отношении его кафедры в церкви Сан-Кроче во Флоренции, его трактовки истории Сан-Савино в Фазенце и его "Благовещения" в церкви Монте-Оливето в Неаполе. Действительно, можно сказать, что Бенедетто иллюстрирует влияние Гиберти своим широким использованием ландшафтного и архитектурного фона; но стиль скорее принадлежит Гирландахо, чем Гиберти. Если со стороны скульпторов того периода было ошибкой подчинять свое искусство живописи, то ошибка, как мы чувствуем, усугублялась имитацией столь прозаичной манеры, как у Гирландахо. То, что Бенедетто начинал жизнь как *тарсиаторе*, возможно, поможет объяснить его живописный стиль барельефа.^[109] Оценивая его общие притязания как художника, мы не должны забывать, что он спроектировал грозный и великолепный дворец Строцци.

Следует заметить, что все упомянутые до сих пор скульпторы были тосканцами; и это не простая случайность — и тем не менее не каприз со стороны их историка. Хотя другие районы Италии производили замечательных мастеров, направление, данное этому искусству, исходило из Тосканы. Флоренция, столица современной культуры, определила ход эстетического Возрождения. Даже в Римини мы не можем объяснить низкую рельефную резьбу, столь причудливую, столь изящно выполненную и в таком изобилии разбросанную по боковым приделам собора Святого Франческо, без вмешательства двух флорентийцев, Бернардо Чиффаньи и ученицы Донателло Симоне; в то время как во дворце Урбино мы прослеживаем руку, мало чем отличающуюся от руки Мино да Фьезоле, работавшего над лепниной дверей и архитрава, карнизом и высоким дымоходом.^[110] Таким образом, мы не только находим тосканских мастеров или их учеников, занятых во всех крупных общественных зданиях по всей Италии; но также случается, что, за исключением Тосканы, украшение церквей и дворцов нередко анонимно.

Это, однако, не противоречит истине, что скульптура, как и все виды искусства, приобретала несколько иной характер в каждом итальянском городе. Венецианские резчики по камню с самого начала склонялись к более богатому и страстному стилю, чем флорентийский, воспроизводя типы картин Чимы и Беллини.^[111] Целые семьи, как классы Брегни, как школы Ломбарди, как Алессандро Леопарди, работали вместе над монументальной скульптурой С. Заниполо. В гробницах дождей старый пизанский мотив занавесей (впервые использованный Арнольфо ди Камбио в Орвието, а затем с большим эффектом Джованни Пизано в Перудже)

расширен до роскошного шатра-балдахина. Место ангелов занимают пажи, гении и отправленные по почте герои, а морские детали римских рельефов скопированы в подчиненном декоре. В Вероне средневековые гробницы Скалигеров с их огромными саркофагами, похожими на сундуки, и конными воинами демонстрируют черты, заметно отличающиеся от памятников Тосканы; в то время как сочетание фрески со скульптурой в таких памятниках, как памятник Кавалли в Сан-Анастасии, и во многих алтарных изделиях противоречит флорентийскому обычаю. О терракотовой лепнине, столь частой в ломбардских городах, у меня уже была возможность кратко коснуться. Они почти неизменно демонстрируют более чувственное чувство красоты, в их натурализме меньше научной направленности, чем это принято в тосканском стиле. Гвидо Маццони из Модены, по прозвищу Моданино, можно упомянуть как скульптора, освободившего терракоту от ее зависимости от архитектуры и создавшего группы, исполненные всепоглощающего драматического реализма. Его "Пьета" в церкви Монте-Оливето в Неаполе ценна не столько своей страстной выразительностью, сколько портретами Понтано, Санназаро и Альфонсо Арагонского.^[112] Этот подвид скульптуры свободно использовался в Северной Италии, чтобы стимулировать преданность и производить впечатление на людей живыми картинами Страсти. Сакро Монте в Варалло, например, покрыт множеством часовен, каждая из которых представляет какую-либо главу библейской истории, драматично переданную группами терракотовых фигур в натуральную величину. Некоторые из них были спроектированы выдающимися художниками и выполнены искусными модельщиками из глины. Даже сейчас они едва ли менее волнуют умы набожных зрителей, чем сцены средневековой мистерии.

Чертоза Павии, наконец, является центром школы скульптуры, которая имеет мало общего с флорентийской традицией. Антонио Амадео^[113] и Андреа Фузина, действуя в сотрудничестве с художником Амброджо Боргоньоне, придали ему в пятнадцатом веке тот характер богатой и сложной декоративной красоты, который многим поколениям художников было суждено продолжить и дополнить. Среди бесчисленных скульпторов, работавших над его великолепным фасадом, Амадео выделяет свою индивидуальность среди остальных, что в дальнейшем проявляется в его работах в Капелле Коллеони в Бергамо. Там мы узнаем его не только как увлеченного культиватора смешанной христианской и языческой манеры *кватроченто*, но и как художника в самом прямом смысле этого слова, вызывающего симпатию. Надгробный портрет Медеи, дочери великого кондотьера, изяществом почти не уступает "Иларию" Делла Кверча.^[114] Многое, без сомнения, связано с необычайно хрупкой красотой самой девушки, которая спит с маленькими кудряшками, падающими на лоб, и с ниткой жемчуга вокруг тонкой шеи. Но столь тонкая чувствительность к красоте и способность передать ее в мраморе с таким воздушным прикосновением к твердому камню принадлежат скульптору и завоевывают ему наше поклонение.

Список скульпторов пятнадцатого века почти закончен; и уже на пороге шестнадцатого стоит могучая фигура Микеланджело. Андреа Контуччи да Сансавино и его ученик Якопо Татти, которого также называют Сансовино в честь своего мастера, должны, однако, быть упомянуты как продолжатели флорентийской традиции, не подчиняясь стилю Буонарроти. Андреа да Сансавино был скульптором, в котором впервые со всей очевидностью проявились недостатки периода середины Возрождения. Он упорно приносил простоту композиции в жертву декоративной показухе, а спокойствию чувств - в жертву театральному эффекту. Истинность этого признают все, кто изучал уже упомянутые гробницы кардиналов в Сан-Мария-дель-Пополо,^[115] и барельефы на Санта-Каса в Лорето. В техническом мастерстве Андреа проявил

себя искусным мастером, моделируя мрамор с пластичностью воска и создавая роскошные узоры самого изысканного изобретения. Однако декоративная расточительность этого мастера соответствовала холодному стилистическому изяществу неолатинских поэтов. В этом было так много маньеризма — заимствованного без настоящей страсти у античности и применяемого с риторическим намерением. Эти завитки аканта и бордюры из жимолости, несмотря на их непревзойденную отделку, не привлекают внимания, оставляя душу такой же невозмутимой, как овидианские интонации Бембо.

Якопо Татти был более выдающимся гением. Вместе с Сан-Галло и Браманте он изучал архитектуру в Риме, где также работал над реставрацией недавно обнаруженных предметов антиквариата и отлил из бронзы копию "Лаокоона". Обладая таким образом художественными знаниями своего времени, он был вызван в 1523 году дожем Андреа Гритти в Венецию. Материальное великолепие Венеции той эпохи и гордость за ее непревзойденную роскошь так сильно повлияли на его воображение, что его гений, воспитанный флорентийскими и умбрийскими мастерами среди руин старого Рима, сразу же стал венецианским. В истории Возрождения имена Тициана и Аретино, самих акклиматизированных пришельцев, неразрывно связаны с именем их друга Сансовино. В Венеции он прожил до своей смерти в 1570 году, построив Зекку, Библиотеку, Скала д'Оро во дворце герцогов и Лоджьетту под колокольной Святого Марка. Во всех своих работах он подчинял скульптуру архитектуре, и его скульптура задумана в *бравурной* манере ренессансного язычества. Какими бы ни были недостатки Сансовино в обоих искусствах, нельзя отрицать, что он выразил в присущем ему стиле широкую чувственную внешнюю жизнь Венеции в тот момент, когда этот город был Парижем или Коринфом Европы эпохи Возрождения. В то же время поверхностность вдохновения Сансовино как скульптора очевидна в его парадных шедеврах — "Нептуне" и "Марсе", охраняющих Скала д'Оро. Отделенные от архитектуры двора и лестницы, они незначительны, несмотря на свои колоссальные масштабы. Вместо этого они придают надменное величие благодаря контрасту, который их плавные формы и высокомерное отношение представляют более строгим линиям конструкции. Но они лишены художественной искренности и имеют такое же отношение к истинной скульптуре, как расцвет риторики, каким бы блестящим он ни был, к поэзии, воплощающей глубокую мысль или страсть. На первый взгляд они импонируют: при дальнейшем знакомстве мы находим их интересными главным образом как иллюстрации мощной гражданской жизни на закате, великолепной в своем упадке.

Сансовино был первоклассным мастером. Самым законченным образцом его мастерства является бронзовая дверь ризницы Святого Марка, над которой он, как говорят, работал в течение двадцати лет. Портреты скульптора Тициана и Пьетро Аретино вставлены в декоративный бордюр. Эти головы с поразительной живостью начинаются с поверхности ворот. То, что Аретино, таким образом, ежедневно помогает создавать чучело в процессии священников, несущих священные эмблемы от ризницы к главному алтарю Святого Марка, является одним из наиболее характерных доказательств безразличия XVI века к святым и мирским вещам.

Якопо Сансовино знаменует собой окончательное вторжение язычества в современное искусство. Возрождение классики оказало лишь частичное и косвенное воздействие на Гиберти и Донателло — не потому, что они не чувствовали этого наиболее остро, а потому, что они гораздо сильнее цеплялись за природу, чем за античный прецедент. Этот энтузиазм вдохновил Сансовино на проявление лучших и сильнейших качеств, которыми он может

похвастаться; и если бы его гений был достаточно силен, чтобы противостоять очарованию чисто риторических эффектов, он мог бы добиться совершенного восстановления классического стиля. Это было не безжизненное или педантичное подражание античным фрагментам, а реальное выражение того рвения, с которым современный мир приветствовал открытия, открытые ему ученостью. Это сказано намеренно. Самая красивая и одухотворенная языческая статуя эпохи Возрождения, оправдывающая сделанную здесь оценку гения Сансовино, - это "Вакх", выставленный в музее Барджелло. И Вакх, и Сатирик рядом с ним - триумфы реализма, освещенные и идеализированные ярким чувством естественной радости скульптора. Рассматриваемая как восстановление античной манеры, эта статуя определенно превосходит "Вакха" Микеланджело. В то время как приземленное великолепие Венеции придавало язычеству Сансовино объем и полноту, ему не хватало сдержанности и чистоты вкуса, свойственных прилежным оттенкам Флоренции. В его стиле, как архитектурном, так и скульптурном, неоязыческая чувственность Италии достигла всего своего расцвета.

Для художника того периода греческий миф и христианская легенда были единым целым. И то, и другое давало возможность продемонстрировать техническое мастерство в плавных формах, лишенных чего-либо, кроме сладострастия; в то время как и то, и другое могло быть подчинено богатым эффектам декора.^[116] К этому моменту интеллектуальная культура пятнадцатого века привела пластические искусства Италии путем процесса, аналогичного тому, который завершился "Девственной частью" Санназаро. Они все еще были бесспорно энергичны и работали в соответствии с движением современного духа. И все же синтез, который они пытались осуществить между язычеством и христианством, исключительно с помощью стиля и индифферентизма, поражает нас только с точки зрения искусства, не принимая во внимание религию или мораль, как неудачный. И все же, если, с одной стороны, было бы ребячеством сожалеть о том, что христианская искренность прежних учителей потерпела неудачу, то еще более нелепо было бы жаловаться на то, что язычество не было восстановлено более полно. Двоемыслия эпохи Возрождения, источника ее слабости как в искусстве, так и в мысли, избежать было невозможно, потому что человечеству в этот момент пришлось утратить средневековую искренность веры и ассимилировать дух ушедшей цивилизации. Это, к лучшему или к худшему, была фаза, через которую был вынужден пройти интеллект современной Европы; и те, кто уверен в судьбах человеческой расы, не будут тратить свои силы на стенания по поводу таких недостатков, которые неизбежно несут с собой переходные периоды. Изучающему итальянскую историю действительно было бы более разумно задать вопрос, не могли ли искусства, если бы им было предоставлено беспрепятственно следовать своему собственному развитию, оправиться от неразберихи Возрождения и вступить на стадию более благородной деятельности благодаря серьезному и непредвзятому изучению природы. Но порабощение страны вместе с контрреформацией приостановили Возрождение на полпути, и то, что осталось от итальянского искусства, является незавершенным. Кроме того, следует иметь в виду, что путаница мнений, возникшая в результате столкновения современного мира с древним, не оставила никаких общепринятых верований для выражения; и даже еще не пришло время для урегулирования и синтеза, которые были бы благоприятны для деятельности изобразительных искусств.

Сам Сансовино не был ни оригинален, ни достаточно силен, чтобы возвышать смешанные мотивы скульптуры эпохи Возрождения какой-либо возвышенной идеализацией. Сделать это оставалось Микеланджело. Величие Микеланджело состоит в том, что в то время, как литература погружалась в легкомыслие академий и грязь бернского "Капитолия", в то время как

неприкрытое злодейство Аретино завоевывало ему авторитет, в то время как чувственное великолепие формировало идеал художников, которые не были ни греками, ни христианами, в то время как Ариосто не находил предмета, более подходящего для своего гения, чем блестящий роман, он и только он сохранял дантовское достоинство итальянского интеллекта в своей скульптуре. Микеланджело стоит так далеко от других людей и является такой гигантской силой добра и зла в истории искусства, что оценка его жизни и труда в связи с эпохой Возрождения должна стать предметом отдельной главы. Пока достаточно отметить, что его непосредственные ученики, Рафаэлло да Монтелупо и Джан Анджело Монторсоли, мало что переняли от своего мастера, кроме манерности искаженных форм и взволнованных действий. Эта манерность, являющаяся недостатком даже в сильных работах Буонарроти, стала смешной, когда ее переняли люди со слабыми способностями и бесстрастным воображением. Доведя искусство скульптуры до крайних пределов, Микеланджело выразил в мраморе бурные эмоции; и вынужденные установки, затронутые в его работах, имели свою ценность как свидетельство духовной борьбы. Его подражатели не проявляли ни малейшей возвышенной силы своего мастера, ни того ужаса, который делал его неприступным в социальном общении и неподражаемым в искусстве. Они просто воображали, что достоинства и красоты можно достичь, принимая сложные позы, преувеличивая мускулистую анатомию и скручивая конечности своих моделей на участках эллипсов в неудобных позах, пока вся их работа не превратится в грубые линии. Сам Буонарроти не был ответственен за эти результаты. Он создал свой собственный идеал с твердостью гения, который подчиняется закону своей собственной природы, всегда делая то, что должен. То, что упадок скульптуры, превратившийся во свирепую браваду, произошел независимо от его прямого влияния, еще раз доказывается неэффективностью его современников.

Баччо Бандинелли и Бартоломмео Амманати заполнили площади итальянских городов статуями Геркулеса и Сатиров, Нептуна и речных богов. Мы не знаем, выбрать вульгарность, беспомощность или претенциозность этих псевдоклассических колоссов для осуждения. В них нет ничего греческого, кроме их имен, их наготы и связи с мифами, значение которых скульпторы никогда по-настоящему не ощущали. Некоторые рисунки Бандинелли, это правда, энергичны; но это всего лишь рисунки раздетых крестьян, этюды с натуры, изображающие человека-животное. Его "Геркулес и Какус", хотя и заслуживает всего сарказма, брошенного в его адрес Челлини, доказывает, что Бандинелли не смог подняться выше схватки носильщика и грузчика угля. Невозможно придумать мотив, менее соответствующий греческому вкусу, чем идея фонтана Амманати в Кастелло, где Геракл, сжимая тело Антея, заставляет городскую питьевую воду биться изо рта великана. Такое жалкое неправильное применение искусства, призванного возвысить обыденность человеческого облика и придать постоянство более благородным качествам физического существования, показывает, насколько поверхностно и ошибочно воспринимался античный дух.

За несколько лет до своей смерти Амманати публично выразил сожаление по поводу того, что создал так много гигантов и сатиров, чувствуя, что, демонстрируя своим соотечественникам похоть, жестокость и анимализм, он согрешил против высшего закона, открытого христианством. Для греческого художника говорить так было бы невозможно. Фавн, Титан и Сатир имели для него значение, которое он стремился передать в соответствии с полурелигиозными, полупоэтическими традициями своей расы; и когда он работал над мифом о силах природы, он хорошо знал, что на другом конце шкалы, не разделенные духовным барьером, но удаленные на почти бесконечное расстояние утонченности, Зевс, Феб и Паллада

требовали его более высокого художественного вдохновения. Исповедь Амманати, напротив, выдает тот раскол между совестью христианства и похотями, вызванный плохо усвоенной симпатией к античному язычеству, который был характерной чертой эпохи Возрождения. Более грубые страсти, сдерживаемые церковной дисциплиной, осмелились выйти на свет божий с предполагаемого разрешения классических примеров. То, что Висконти и Борджиа практиковали в своих тайных покоях, скульпторы воплощали в мраморе, а поэты - в стихах. Однако все одинаково ошибались, полагая, что античный прецедент санкционировал этот расцвет безнравственности. Никакие греческие эпиграммы Стратона и Мелеагра, ни все гермафродиты и Приапы Рима не имели силы отменить закон поведения, установленный основателями христианства и утвержденный высшими инстинктами средневековья. И снова художники не были оправданы перед судом совести в выборе низменных элементов язычества для подражания, вместо того чтобы стремиться к греческой сдержанности и римской силе характера. Все это чувствовали люди эпохи Возрождения, когда прислушивались к внутреннему голосу. Следовательно, их работа, поскольку она претендовала на то, чтобы быть реконструкцией античности, была фальшивой. Чувственность, которую он разделял со многими греческими и римскими шедеврами, перестала быть откровенной и в истинном смысле языческой. Избавиться от христианства и со спокойной совестью вернуться к нравам ушедшей эпохи - вот чего они не могли сделать.

Ошибки, которые я попытался охарактеризовать, однако, не помешали лучшим и более тщательным скульптурным произведениям, выполненным в иллюстрациях к классической мифологии, иметь истинную ценность. "Персей" Челлини и некоторые статуи Джана Болоньи принадлежат к классу эстетических произведений, которые показывают, насколько оригинально и превосходно можно воспитать в очаге культуры.^[17] Они энергично выражают подлинный момент Возрождения и заслуживают того, чтобы быть в одном ряду с латинской поэзией Полициано, Бембо и Понтано. Худшее, что можно сказать о них, - это то, что их вдохновение было надуманным, и что с их мотивами лучше обращались в эпоху греческой искренности.

Джан Болонья, уроженец Дуэ, но флорентинец по образованию, посвятил себя почти исключительно мифологической скульптуре. То, что он был более великим скульптором, чем его непосредственные предшественники, подтвердят все, кто изучал его бронзового "Меркурия", "Венеру Петрахи" и "Нептуна" на фонтане Болоньи. Что-то от подлинного классического чувства перешло в его натуру. "Меркурий" - это не воспоминание о какой-либо античной статуе. Выполненный в бронзе, он точно и вдохновенно воспроизводит строки Вергилия и задуман с художественной чистотой, достойной хорошего греческого периода. "Нептун" - это нечто большее, чем мускулистый старик, и на своем месте он образует одно из самых ярких украшений Италии. Следует отметить, что скульптура на этом этапе продолжала оставаться декоративной. Фонтаны являются одними из самых успешных памятников позднего Возрождения. Даже фонтан Монторсоли в Мессине в высоком смысле слова живописен.

Оглядываясь назад на приведенный выше набросок итальянской скульптуры, можно увидеть, что в эволюции этого искусства были пройдены три различных этапа. Первый можно назвать архитектурным, второй живописным, третий неязыческим. Определяемый их художественными целями, первый идеализирует христианские мотивы; второй натуралистичен; третий пытается идеализировать возрожденное язычество. Что касается эпохи Возрождения, то все три являются моментами в ее истории; хотя только в течение третьего периода влияние

классического возрождения дало о себе знать с огромной силой. Никкола Пизано на первом этапе ознаменовал новую отправную точку в своем искусстве возвращением к греко-римским стандартам самого чистого типа, который тогда был достижим, в сочетании с изучением природы. Джованни Пизано осуществил слияние манеры своего отца и готического стиля. Пизанская скульптура была полностью христианской; она также не пыталась освободиться от служения архитектуре. Джотто открыл вторую стадию, введя новые мотивы, использованные им с высочайшим мастерством в живописи. Под его влиянием скульпторы склонялись к живописным эффектам, и направление, приданное таким образом скульптуре, просуществовало до XV века. В остальном стиль этих мастеров отличался свежим и очаровательным натурализмом и быстрым развитием технических процессов. Усваивая большую часть классического духа, они оставались в целом христианскими; и в этом они были подтверждены предметами, которые они главным образом были призваны затрагивать, в украшении алтарей, кафедр, церковных фасадов и гробниц. Возродившийся интерес к античной литературе расширил их симпатии и снабдил их воображение новым материалом; но в их творчестве нет подражательного формализма. Его красота заключается в некоем незрелом смешении мотивов, выбранных почти без разбора из христианской и языческой мифологии, оживленных воображением художника и представленных с оригинальностью истинного творческого инстинкта. На третьем этапе проявляются результаты длительного и почти исключительного внимания к классике со стороны итальянцев как народа. Коллекции древностей и библиотеки были сформированы в пятнадцатом веке; литературная энергия нации была направлена на толкование греческих и латинских текстов, а нравы общества повлияли на язычество. В то же время мирская Церковь и коррумпированная иерархия сделали все возможное, чтобы ослабить дух христианства. То, что искусство оказалось чувствительным к этой фазе интеллектуальной и социальной жизни, было естественно. К религиозным сюжетам скульпторы теперь относились с поверхностным формализмом и циничным безразличием, в то время как вся их изобретательность была направлена на то, чтобы придать языческим мифам новые формы. Насколько они преуспели, уже стало предметом исследования. Самое серьезное осуждение искусства в этот третий период заключается в том, что оно колебалось между двумя мнениями, что оно не могло быть искренним. Но это двоемыслие, как я пытался показать, было необходимо; и поэтому сокрушаться по этому поводу слабо. То, чего достигло Возрождение для современного мира, было освобождением разума, силой начать новый путь прогресса. Ложное направление, данное искусству скульптуры в один из моментов этого интеллектуального возрождения, может вызывать сожаление; и еще более прискорбно соответствующее чувственное унижение расы, завоевавшей для нас возможность свободы. Но жизнь человечества долгая и энергичная, и философ истории хорошо знает, что общая сумма достижений в любое время должна быть уменьшена с неизбежной скидкой. Ренессанс, как и гениальный человек, обладал недостатками своих качеств.

СНОСКИ:

[56]

Очерки истории христианского искусства, том ii. стр. 102.

[57]

С тех пор, как я написал абзац выше, я случайно прочитал красноречивую тираду мистера Бускина против современной скептической школы критиков в его "Утре во Флоренции", *Сводчатая книга*, стр. 105, 106. С духом этого я полностью согласен; чувствуя, что в отсутствие веских доказательств обратного я всегда предпочел бы принять итальянскую традицию шестнадцатого века у Вазари, чем отвергать ее у современных немецких или английских спекулянтов. Это не означает, что я хочу поклясться Вазари, когда можно доказать, что он ошибался, но что я рассматриваю нынешнюю тенденцию не доверять традиции только потому, что это традиция, как некритичную в высшем смысле.

[58]

См. Приложение I. о кафедрах в Пизе и Равелло.

[59]

Эти данные крайне сомнительны. Если бы мы доверяли внутренним свидетельствам — свидетельствам стиля и обращения, — мы были бы склонны назвать это не самой ранней, а самой поздней и зрелой работой Пизано. Мимоходом можно предположить, что форма люнета благоприятствовала композиции, создавая градацию фигур от центра к обеим сторонам. Гравюра этого барельефа есть в *Итальянской школе дизайна Оттли*.

[60]

Реймский собор, например, был построен в 1211 году. На его западных порталах находится самая красивая скульптура Северной готики.

[61]

Вскоре после 1431 года Евгений IV поручил Антонио Филарете изготовить большие ворота собора Святого Петра. Декоративная рамка представляет множество живых существ — улиток, змей, ящериц, мышей, бабочек и птиц, наполовину скрытых в листве, вместе с самыми известными греческими мифами - "Похищение Прозерпины", "Диана и Актеон", "Европа и Бык", "Подвиги Геракла" и т. Д. В это попурри включены такие басни, как "Лиса и аист", "Лиса и ворон", а также старые истории, например, о смерти Эсхила. Памятник Павлу III. установлен в хоре собора Святого Петра. Джулия Белла была любовницей Александра VI и сестрой Фарнезе, который был обязан ее влиянию кардинальской шапкой. Изображение ее как аллегии Истины на могиле ее брата вполне могло бы сойти за мрачную сатиру. Говорят, что "Пруденс напротив" - это портрет матери папы римского, Джованни Гаэтани. Она похожа не более чем на

дуэнью Марты из "Фауста" Гете. Здесь, опять же, аллегория прозвучала бы едким сарказмом, если бы мы не помнили наивность эпохи Возрождения.

[62]

См. выше, стр. 36.

[63]

Сказав так много об этой кафедре Святого Андреа, я сожалею, что не могу направить английского читателя к какому-либо доступному представлению о ней. Пистойя стоит посетить хотя бы ради нее, если не с какой-либо другой целью.

[64]

Долгое время считалось, что он умер, съев отравленный инжир.

[65]

Смотрите выше, стр. 45, обратите внимание на оригинальную концепцию этого мотива в Орвието.

[66]

See *Il Duomo di Orvieto, descritto ed illustrato per Lodovico Luzi*, pp. 330-339.

[67]

См. Лузи, стр. 317-328, и первое дошедшее до нас поручение, данное в 1310 году Майтани, которое следует далее, стр. 328-330.

[68]

Вся серия была превосходно выгравирована под руководством Людвиг Грюнера. Особое внимание может быть обращено на группы ангелов, сопровождающих Творца в работе Его последнего дня; на "Поклонение Пастухов", отличающееся нежной и идиллической грацией; и на "Поклонение волхвов", отмеченное не меньшим величием. Мертвые, открывающие крышки своих саркофагов и восстающие на суд, по праву известны своими энергичными действиями.

[69]

В ранней готической скульптуре буквально представлено библейское повествование. Бог рисует Еву с открытого бока спящего Адама. На фасаде Орвието этот мотив скорее изменен, чем усовершенствован. Видна рана в боку Адама, но Ева выходит из-за его спящего тела, повинувшись зовущей руке своего Создателя. Гиберти в бронзовых воротах флорентийского баптистерия еще больше развивает поэтическую красоту этого мотива. Ангелы поднимают Еву в воздух над Адамом, в боку которого теперь нет открытой раны, и поддерживают ее лицом к лицу с Богом, который призывает ее к жизни. Делла Кверча на фасаде Сан-Петронио ограничивается творческим актом, выраженным поднятой рукой Создателя и ответной позицией Евы; и эта концепция получает окончательную обработку у Микеланджело на фресках Сикстинской капеллы.

[70]

"Три порта Баттистеро ди Сан-Джованни ди Флоренце", вырезанная иллюстрация (Флоренция, 1821), содержит описания всех работ Андреа Пизано и Гиберти.

[71]

См. выше, стр. 9-13.

[72]

См. выше, стр. 9-13.

[73]

Кем был сам Джотто как скульптор, показано на небольших рельефах на цоколе его колокольни.

[74]

То, что ранее отмечалось в главе об архитектуре, заслуживает повторения здесь — итальянский стиль строительства давал больше простора независимой скульптуре, благодаря своему предпочтению плоских стен и отказу от множества ниш, навесов и так далее, чем северная готика. Таким образом, несмотря на подчиненность архитектуре, скульптура в Италии все же имела больше возможностей для самоутверждения, чем в Германии или Франции.

[75]

См. Перкинса, *Итальянские скульпторы*, стр. 109, для описания Арки Святого Агостино, которую он приписывает Маттео и Бонино да Кампione. Эта святыня, ныне находящаяся в Кафедральном соборе, была изготовлена для ризницы Святого Пьетро в Сьело д'Оро, где она простояла до 1832 года.

[76]

Миланец Бонино да Кампione, который, возможно, приложил руку к Арке Святого Агостино, высек гробницу Кан Синьорио. Мастино II. был казнен другим миланцем, Перино.

[77]

See Trucchi, *Poesie Italiane inedite*, vol. ii.

[78]

Смотрите иллюстрированную работу, *Il Tabernacolo della Madonna d'or Саммикеле*, Флоренция, 1851.

[79]

В подтверждение этого абзаца можно привести увесистую главу из *Трактата Альберти о живописи*, lib. iii. cap. 5.

[80]

Кверча, родился в 1374 году; Гиберти, 1378; Брунеллески, 1379; Донателло, 1386.

[81]

Они выгравированы на упомянутой выше работе, *Le Tre Porte, seconda Porta*, Таволе i. ii.

[82]

Барельефы Сан-Петронио были выполнены между 1425 и 1435 годами. Купели в капелле Святого Иоанна (не нижней церкви Святого Иоанна) в Сиене приписываются Кверчия и выполнены в его стиле; но когда они были закончены, я не знаю. В них изложены шесть сюжетов из истории Адама и Евы, причем часть посвящена Гераклу, убивающему кентавра Несса, а другая - Самсону или Геркулесу и Льву. Характерен выбор сюжетов, дающих простор для обращения с обнаженной натурой; характерна и энергия обращения, хотя и грубоватая в деталях. Возможно,

здесь стоит обратить внимание на аналогичную серию рельефов на фасаде часовни Коллеони в Бергамо, представляющих сцены из истории Адама в сочетании с подвигами Геракла.

[83]

"Современные художники"Рескина, том ii, глава vii, Отдых.

[84]

Смотрите *Лекции Флэксмана по скульптуре*, стр. 310.

[85]

Эта критика "Врат рая" звучит нечестиво даже для ее автора и требует палинодии. Кто, в самом деле, может утверждать, что он пожелал бы видеть парящую фигуру Евы или трех ангелов у входа в шатер Авраама, кроме них самих?

[86]

Смотрите *Комментарии Гиберти*, напечатанные в первом томе Вазари (Лемонье, 1846).

[87]

Патера находится в Южном Кенсингтоне, фриз - во Флоренции.

[88]

Как и деревянный креститель во Фрари в Венеции.

[89]

Есть еще один "Давид" Донателло, мраморный; также в Барджелло, едва ли менее чопорный и уродливый, чем "Креститель".

[90]

Актерский состав был опубликован Обществом Арундела. Оригинал принадлежит лорду Элчо.

[91]

Было высказано вполне обоснованное предположение, что Мантенья был в значительной степени обязан этим барельефам своим высоким стилем.

[92]

Здесь не упоминаются статуи скалигеров, но ни одно средневековое произведение, нацеленное на равную анимацию. Должно быть, Донателло имел в виду старинных бронзовых лошадей в Венеции и статую Марка Аврелия.

[93]

Скульптором прекрасной гробницы, воздвигнутой для графини Монторио и ее малолетней дочери в церкви Святого Бернардино в Аквиле, вероятно, был Андреа делл Аквила, ученик Донателло. См. книгу Перкинса *"Итальянские скульпторы"*, стр. 46, 47.

[94]

Istoria della Vita e Fatti dell' eccellentissimo Capitano di guerra Bartolommeo Colleoni, scritta per Pietro Spino. Переиздано в 1859 году.

[95]

См. Том I., *Эпоха деспотов*, стр. 310, примечание 2.

[96]

С некоторыми утверждениями двух братьев можно ознакомиться в книге "Кроу и Кавалькасель", том ii, глава xvi.

[97]

Его барельефы на колокольне Джотто, где изображены грамматика, астрономия, геометрия, Платон, Аристотель и др., датируются 1445 годом; и даже относительно этой даты есть неопределенность, некоторые авторитетные источники устанавливают ее на 1435 год.

[98]

Пург. х. 37 и xi. 68.

[99]

Среди самых лучших работ поздней роббианской школы можно назвать фриз на фасаде Оспедале дель Чеппо в Пистойе, изображающий разнообразным цветом и с изящной живостью Семь актов милосердия. Датируется примерно 1525 годом.

[100]

На фасаде Оратории Сан-Бернардино он называет себя Агостинусом Флорентином Лапицидой.

[101]

Обратите особое внимание на кругляш в Барджелло и алтарную часть в церкви Монте-Оливето в Неаполе. Те, кто хочет понять Росселлино, должны изучать его в последнюю очередь.

[102]

В церкви Самминато, недалеко от Флоренции.

[103]

Vite di Uomini Illustri, pp. 152-157.

[104]

Эти гробницы в Бадии были воздвигнуты для графа Уго, губернатора Тосканы при Оттоне II, и для мессера Бернардо Джуньи. Мино также изготовил гробницу для папы Павла II, части которой сохранились в гроте Святого Петра. В Риме он вырезал дарохранительницу для Святой Марии в Трастевере, а в Вольтерре — кибориум для баптистерия - одно из самых симпатичных его творений. Алтари в капелле Бальони Сан-Пьетро Кассиненсе в Перудже, в Сан-Амброджо во Флоренции, в кафедральном соборе Фьезоле и кафедра в Дуомо в Прато могут быть упомянуты среди его лучших работ.

[105]

Помимо алтаря Святого Регула в Чивитали и уже упомянутой гробницы Пьетро да Ночето, в качестве выдающихся примеров тосканских гробниц можно привести памятник Лионардо Бруни работы Бернардо Росселлино и памятник Карло Марсуппини работы Дезидерио в Сан-Кроче во Флоренции.

[106]

Деревянная статуя Магдалины в Санта-Тринита во Флоренции демонстрирует приближение Дезидерио к стилю своего мастера. Она измученная заботами святая-аскет с трогательными следами великой красоты на изможденном лице.

[107]

Этот бюст находится во дворце Строцци во Флоренции.

[108]

Так Джованни Санти, отец Рафаэля, описывал Дезидерио да Сеттиньяно.

[109]

Следующая история рассказывает о юности Бенедетто. Он сделал два больших инкрустированных сундука, или *кассони*, украшенных со всем мастерством тарсийского мастера деревянной мозаикой, и отнес их с собой королю Венгрии Матьяшу Корвину. Часть своего путешествия он проделал морем. Прибыв на место и распаковав свои сундуки, он обнаружил, что морская сырость отклеила хрупкую деревянную мозаику, и вся его работа была испорчена. Это побудило его заняться более постоянным искусством скульптуры. См. Перкинс, том i, стр. 228.

[110]

Для дальнейшего описания скульптуры в Римини я могу обратиться к моим *Эскизам в Италии и Греции*, стр. 250-252. Изучающий итальянское искусство, у которого нет возможности посетить Римини, очень сожалеет, что эти рельефы до сих пор не были воспроизведены даже на фотографии. Дворец герцога Фредерика в Урбино был спроектирован далматинским архитектором Луциано и продолжен флорентийцем Баччо Понтелли. Особого упоминания заслуживают рельефы танцующих Купидонов, белые на голубом фоне, с позолоченными крыльями и волосами, а также дети, держащие в руках горшки с розами и джилли-флауэрс в одном из его больших залов. Амброджо, или Амброджино да Милано, ни одна работа которого не была найдена в его родном районе, и поэтому можно предположить, что он изучал и практиковал свое искусство в другом месте, был скульптором этих поистине гениальных рельефов.

[111]

Посмотрите, например, замечательный барельеф дожа Лионардо Лоредано, выгравированный Перкинсом, *Итальянские скульпторы*, стр. 201.

[112]

Другой моденец, Антонио Бегарелли, родившийся в 1479 году, развил это искусство *пластики* с такой же живописной выразительностью и в стиле более строгой науки, чем его предшественник Моданино. Его шедевры - "Снятие с креста" в Сан-Франческо и "Пьета" в Сан-Пьетро, его родном городе.

[113]

Имя этого великого мастера пишется по—разному - Джованни Антонио Амадео, или Омодео, или дельи Амадеи, или де'Мадео, или Мадео — указывая, возможно, на город Мадео как на его родину. На протяжении долгой жизни он работал над тканью Миланского кафедрального собора, Чертозы Павии и капеллы Коллеони в Бергамо. Ему мы обязаны общим дизайном фасада Чертозы и купола Миланского кафедрального собора. Подробнее о его работе и оценке его способностей см. Перкинс, *Итальянские скульпторы*, стр. 127-137.

[114]

Первоначально эта статуя предназначалась для часовни, построенной и подаренной Коллеони в Базелле, недалеко от Бергамо. Когда он решил возвести свою часовню в Сан-Мария-Маджоре в Бергамо, он доверил выполнение этой новой работы Амадео, и впоследствии там был установлен памятник Медее.

[115]

См. выше, стр. 113. Я написал имя *Сансовино* применительно к Якопо Татти в соответствии с проверенным временем обычаем.

[116]

Приводить множество примеров утомительно; но обратите внимание в этой связи на статую Святого Себастьяна-гермафродита в Орвието, рядом с западной дверью. Это честная работа Ло Скальцы.

[117]

Этого краткого упоминания о Челлини на данный момент должно быть достаточно, поскольку я намерен рассказать о нем в отдельной главе.

ГЛАВА IV -ЖИВОПИСЬ

Распространение художественных дарований в Италии—Флоренция и Венеция — Классификация по школам—Этапы эволюции живописи—Чимабуэ —Мадонна Ручеллаи— Джотто—Его широкая деятельность—Размах его искусства—Жизнестойкость— Композиция—Цвет—Натурализм—Оздоровление—Фрески в Ассизи и Падуе—Легенда о Святом Франциске—Джоттески—Картины Страшного суда—Орканья в капелле Строцци— Амброджо Лоренцетти в Пизе—Догматическое богословие—Капелла дельи Спигнуоли— "Триумф Божий" Траини. Св. Фома Аквинский"—Политическая доктрина, выраженная на фресках—Сала делла Паче в Сиене—Религиозное искусство Сиены и Перуджи—Отношение художников джотте к эпохе Возрождения.

Долг историка живописи - проследить зарождение искусства в каждой итальянской общине, дифференцировать их местные стили и объяснить их взаимные связи. Для нынешнего поколения эта работа выполняется со всей достаточной тщательностью и точностью.^[118] С другой стороны, историк культуры, для которого искусство является одной из важных отраслей интеллектуальной деятельности, может обойтись без этих подробных исследований и попытаться ухватить более общие очертания предмета. Ему не нужно взвешивать претензии конкурирующих городов на приоритет и не мешать своему обзору национального прогресса обсуждением особых достоинств нескольких школ. Тем не менее, существуют определенные общие факты о распределении художественных дарований в Италии, которые необходимо иметь в виду. Как бы нам ни хотелось рассматривать живопись как этап национальной, а не просто местной жизни, здесь, как и везде, следует признать фундаментальную трудность итальянской истории, ее сложность и разнообразие, обусловленные разделением нации на различные государства. Отрицать, что каждый из итальянских центров обладал своей ярко выраженной индивидуальностью в искусстве — что живопись, практикуемая в Генуе или Неаполе, отличалась от живописи Феррары или Урбино, — значило бы противоречить закону, на котором снова и снова настаивали уже в этих томах.

Можно кратко изложить общие контуры предмета. Рассматривая карту Италии, мы обнаруживаем, что можем исключить из нашего рассмотрения северо-западные и южные провинции. Итальянская живопись берет свое начало не в Пьемонте и не в Лигурии, не в Риме и не в обширном Неаполитанском королевстве и ни в какой другой период не внесла важного вклада.^[119] Ломбардия, за исключением Венеции, сравнительно лишена элементов происхождения.^[120] Тоскане, Умбрии и Венеции, грубо говоря, обязаны по-настоящему творческие силы итальянской живописи; и эти три района были отмечены сильными особенностями. В искусстве, как и в политике, Флоренция и Венеция демонстрируют разные типы характера.^[121] Флорентийцы разработали фреску и посвятили свой гений выражению мысли с помощью научного дизайна. Венецианцы довели до совершенства живопись маслом и изобразили славу мира так, как она вызывает к воображению и чувствам. Некоторым ценителям искусства Флоренции может показаться, что в нем слишком много интеллектуальной сухости; искусство Венеции, по мнению другого класса критиков, предлагает нечто чересчур материальное. Умбрийские мастера, более близкие к тосканскому, чем к венецианскому духу, создали стиль подлинной оригинальности. Города Центральных Апеннин были обязаны своим

особым религиозным рвением влиянию, исходящему из Ассизи, главного центра *культы* Святого Франциска. Этот пиетизм, нигде больше не проявляющийся столь ярко, за исключением короткого периода в Сиене, составляет индивидуальность Умбрии.

Что касается остальной Италии, то старый обычай говорить о школах и местах, вместо того чтобы упоминать великих мастеров, привел к неправильному представлению, создав впечатление, что местные обстоятельства были важнее, чем это подтверждают факты. Мы нигде не находим того, что мы находим в Тоскане, Умбрии и Венеции — определенного качества, присущего этому району, разделяемого на протяжении многих поколений всеми его художниками и достигающего высшей точки в нескольких талантливых людях. Когда, например, мы говорим о Миланской школе, мы имеем в виду продолжение через Лионардо да Винчи и его учеников флорентийской традиции, измененной им и внедренной в столицу Ломбардии. Тот факт, что Луини, Феррари и другие художники миланского герцогства разработали особый стиль, так что их манера существенно отличается от пармской и Кремонской, не умаляет важности этого факта о его происхождении. Название Римской школы, опять же, было дано Рафаэлю и Микеланджело вместе с их учениками. Правда в том, что Рим на один короткий период, во время понтификатов Юлия и Льва, был средоточием итальянского интеллекта. Привлеченные покровительством Папской курии, не только художники, но и ученые и литераторы стекались из всех городов Италии в Рим, где они нашли более благородную сферу для проявления своих способностей, чем где бы то ни было. Но Рим, хотя и придавал свое имперское величие гению своих пришельцев, ни в коем случае не был первопроходцем. Рим не произвел на свет первоклассного мастера из своих собственных детей, если не считать Джулио Романо. Звание оригинального скорее связано с Падуйей, родиной Мантеньи, или с Пармой, городом Корреджо, чьи работы демонстрируют независимость как от флорентийских, так и от венецианских традиций. И все же эти великие мастера были изолированы, не выражая в какой-либо определенной форме характер своих районов и не создавая преемственности местных художников. Их влияние было бесспорно велико, но широко распространено. В Болонье и Ферраре, Брешии и Бергамо, Кремоне и Вероне есть превосходные художники; и нетрудно показать, что в каждом из этих городов искусство приобрело особый характер. Тем не менее, интерес к школам в этих городах обусловлен главным образом разнообразием влияний, оказанных на них Венецией, Умбрией и Миланом. Другими словами, они связаны, каждый в соответствии со своим географическим положением, с главными центрами происхождения.

То, что я изложил в предыдущих параграфах, предназначено не для полемики с освященным веками разделением итальянских художников на местные школы, а для обоснования предложенного мной метода лечения. Взяв на себя обязательство рассматривать живопись как первостепенный художественный продукт эпохи Возрождения, моей целью будет указать на ведущие характеристики эстетической культуры Италии, а не останавливаться на ее специфических различиях. Венецианских художников я намерен выделить в отдельную главу, посвятив эту и две следующие общей истории искусства, развитого в Тоскане и распространенного под влиянием Тосканы.^[122] Следуя этому плану, я попытаюсь показать, как последовательные этапы эволюции итальянской живописи соответствовали аналогичным этапам в истории Возрождения. Начав как служанка Церкви и вдохновленная энтузиазмом двух великих популярных монашеских орденов, живопись поначалу была посвящена воплощению мыслей средневекового христианства. По мере того, как художники укрепляли себя изучением мира природы, их искусство становилось все более светским. Мистицизм уступил место реализму. Чувствовалось, что помимо религиозных чувств многое достойно выражения. В то же

время, примерно в 1440 году, этот процесс секуляризации был ускорен влиянием классического возрождения, возродившего интерес к прошлой жизни человечества и пробудившего рвение к науке. Художники, с одной стороны, теперь стремились к точному изображению реальных вещей: хорошая перспектива, правильный рисунок, добротная портретная живопись занимали их внимание, исключая более чисто духовные мотивы. С другой стороны, они прониклись восхищением к фрагментам недавно обнаруженного антиквариата и ощутили пластическую красоту эллинских легенд. Тщетно пытаться, как это сделал мсье Рио, доказать, что этот отказ от религиозной сферы более раннего искусства был для живописи явным переходом от хорошего к плохому, или превращать более или менее духовное чувство в стиле художника в критерий степени его мастерства; также нас никакими софизмами нельзя заставить поверить, что папы XV века были пастырями-защитниками исключительно христианских искусств. Истина заключается в том, что в Церкви, в политике и в обществе пятнадцатый век стал свидетелем ощутимого снижения религиозного пыла и очень значительного разложения морали. Живопись почувствовала эту перемену, и секуляризация, которая была неизбежна, перешла в язычество. И все же нельзя сказать, что пострадало само искусство, когда на пороге шестнадцатого века стоят величайшие художники, которых знал мир, — не католики и не язычники, но, благодаря силе совершенного искусства и науки, люди. После того как Италия в течение того столетия была окончательно поработана, тогда, и не раньше, живопись страдала от общего упадка национального гения. Великие светила гасли одно за другим, пока не осталось никого, кроме Микеланджело в Риме и Тинторете в Венеции. Последующая история итальянской живописи занята ее возрождением под влиянием контрреформации, когда новое религиозное чувство, выхолощенное и экстатичное, было выражено болонскими и неаполитанскими художниками в сочетании с грубым натурализмом и жестоким сенсуализмом.

Вряд ли мне нужно повторять историю о картине Чимабуэ, которую посетил Карл Анжуйский и с триумфом пронес по улицам с трубачами, под дождем гирлянд, к Святой Марии Новелле.^[123] Тем не менее, это был фестиваль в честь дня рождения не чего иного, как того, что мир сейчас ценит как итальянскую живопись. В этом публичном акте радости жители Флоренции признали и с энтузиазмом воздали почести искусству, восставшему среди них из мертвых. Если мы правильно рассмотрим этот вопрос, то будет немало удивительного в том, что целое сообщество таким образом приветствовало присутствие в своей среде нового духа силы и красоты. Это доказывает широко распространенную чувствительность флорентийцев к прекрасному и показывает сочувствие, которое, исходя от людей, было призвано вдохновить художника на его работу.^[124]

В темном трансепте церкви Святой Марии Новеллы, ступеньками приподнятая над уровнем церкви, до сих пор висит эта знаменитая "Мадонна" Ручеллаи — возможно, недалеко от того места, где юноши и девушки Боккаччо встретились утром во вторник в год великой чумы; и, опять же, недалеко от того места, где утром первого мая 1527 года одинокая женщина, невероятно красивая, беседовала с Макиавелли.^[125] Нам, способным вспомнить сцены, на которые эта картина взирала свысока, — нам, изучавшим расцвет и упадок живописи по всей Италии с этого начала и до последней работы последнего Болоньезе, — не мешало бы посетить ее с благоговением и поразмыслить о расе могущественных мастеров, чья родословная берет свое начало здесь.

Чимабуэ не освободил свой стиль от так называемых византийских или романских манер. Непривычному глазу его святые и ангелы с их жесткими драпировками и угловатыми позами, хотя и демонстрируют величие, принадлежат к тому же племени, что и мрачные мозаики и унылые фрески его предшественников. Только после тщательного сравнения мы обнаруживаем, например, на этой картине Ручеллаи, отчетливо свежую попытку выразить эмоции и изобразить жизнь. Распростертые руки младенца Христа были скопированы с натуры, а не просто позаимствованы из традиции. Шесть коленопреклоненных ангелов демонстрируют разнообразное отношение, соответствующее нескольким оттенкам благочестивой привязанности и обожающего служения. Голова Мадонны, какой бы тяжелой она ни была и обычного типа, все же стремится изобразить материнскую привязанность, смешанную с почти меланхолическим благоговением. Продолжая наше исследование, мы невольно задаемся вопросом, не мог ли художник писать более свободно, если бы захотел, — не был ли он на самом деле привязан к античному способу изложения, освященному благочестивой традицией. Этот вопрос встает с еще большей силой перед настенными росписями, приписываемыми Чимабуэ в церкви Святого Франциска в Ассизи.

Джотто Бондоне, родившемуся в Веспиньяно в 1276 году, как раз в день смерти Никколы Пизано, оставалось продвинуть живопись при жизни еще дальше, чем пизанский скульптор продвинул родственное искусство. Чимабуэ, как гласит легенда, к счастью, еще не опровергнутая, нашел ребенка Джотто среди овчарен на торжественном склоне тосканского холма, который с мальчишеским искусством рисовал на камне контур овцы. ^[126] Мастер распознал его талант и забрал его из коттеджа отца во флорентийскую *боттегу*, подобно тому, как молодой Гайдн был взят Арендатором в S. Стивен в Вене. Одаренный большим и всесторонним интеллектом, способный к упорному труду и преданный своему искусству с неподдельным рвением хорошего мастера, Джотто за свою долгую карьеру наполнил Италию работами, которые послужили уроком для последующих столетий художников. По мере нашего путешествия из Падуи на севере, где его капелла Арена излагает легенду о Марии и жизни Христа серией несравненных фресок, на юг, в Неаполь, где он украсил монастырь Св. Кьяра, мы встречаемся с Джотто почти в каждом городе. "Страсти Господни" и "Аллегии Святого Франциска" были написаны им в Ассизи. У Святого Петра в Борне до сих пор хранится его мозаика с изображением "Корабля Церкви". Флоренция возносит к небу свою чудесную колокольню, эту лилию среди кампанили; и сохраняет две часовни Сан-Кроче, украшенные им картинами из историй Святого Франциска и Святого Иоанна. В часовне Подеста он нарисовал портреты Данте, Брунетто Латини и Карла Валуа. И это лишь десятая часть его произведений. Поистине, нет ничего более замечательного в истории искусства, чем плодовитость этого гения-первопроходца, не менее прилежного в труде, чем плодотворные результаты для людей, которые следовали за ним. Здравый смысл, добродушный характер и юмор этого человека, каким мы узнаем его из рассказов, вошедших в обиход благодаря Вазари и романистам, помогают объяснить, как он достиг столь многого, с такой неутомимой энергией и таким ровным совершенством.

Не будет преувеличением сказать, что Джотто и его последователи в течение немногим более полувека нарисовали на стенах церквей и общественных дворцов Италии все великие концепции средневековья. И этого они добивались без аскетического формализма, энергично, но всегда благоговейно, стремясь выразить жизнь и драматизировать историю Священного Писания. Историю о первом занятии Джотто рисованием можно было бы назвать притчей:

его нашли не под церковной крышей, рисующим мозаику, а на открытой горе, пытающимся нарисовать портрет живого существа, вверенного его заботам.

Таким образом, Джотто придал искусству прежде всего жизненную силу. Его мадонны - это уже не символы определенной фазы благоговейного трепета, а образы материнской любви. Невеста Божья с улыбкой кормит грудью своего божественного младенца, наблюдает, как он играет с птичкой, или протягивает руки, чтобы взять его, когда он с плачем вырывается из рук совершающего обрезание священника. Выбирая подобные эпизоды из реальной семейной жизни, Джотто с помощью своей живописи очеловечил тайны веры и приблизил их к общему чувству. Не меньшее изменение произошло и в его методе, чем в его мотивах. До его прихода живопись была лишена композиции, очарования цвета, намека на движение или игру живой энергии. Он первым понял, как распределить фигуры в заданном пространстве с идеальным балансом и как объединить их в анимированные группы, приятные глазу. Он улавливал разнообразные и преходящие оттенки эмоций и выражал их позой тела и игрой черт лица. Ему служили оттенки утра и вечера. Из всех художников ему больше всего удалось сохранить ясность и свет чистых, хорошо выдержанных красок. Его способность рассказывать историю жестом и действием уникальна своей особой простотой. На его картинах нет украшений или аксессуаров. Вся сила художника была сосредоточена на передаче образа задуманной им жизни. Полагаясь на свое знание человеческой природы и стремясь только сделать свой предмет понятным, ни один художник не является более неподдельно патетичным, более бессознательно величественным. Находясь под влиянием его гения, мы искренне рады, что в его эпоху не появилось науки, необходимой для искусного подражания ландшафту и архитектурным фонам. Искусству пришлось пройти через тяжелый период геометрического и анатомического педантизма, прежде чем оно смогло отважиться на фресках Микеланджело и Рафаэля вернуться с большим богатством знаний на более высоком уровне к божественной простоте своего детства у Джотто.

В рисовании фигуры Джотто превзошли многие более посредственные художники пятнадцатого века. Не было у него и того качества гения, которое выбирает высокий тип красоты и скрупулезно избегает банальности. Лица даже его самых священных персонажей часто почти вульгарны. В его выборе моделей для святых и апостолов мы уже прослеживаем флорентийский инстинкт к современной портретной живописи. И все же, хотя его знания анатомии были недостаточными, а вкус реалистичным, Джотто решил великую проблему фигуративного искусства гораздо лучше, чем более образованные и привередливые художники. Он никогда не упускал случая показать, что то, что он хотел изобразить, было живым. Даже несуществующему он придавал видимость реальности. Мы не можем не верить в Его ангелов, по пояс склонившихся над голубым небом, в агонии заламывающих руки над Крестом, расхаживающих, как дьяконы, позади Христа, когда Он оmyвает ноги Своим ученикам, или бдительно и безмятежно восседающих над пустой гробницей. Более того, он был, по сути, художником-фрескологом, работавшим с быстрым решением в больших масштабах, стремящимся к широким эффектам и готовым пожертвовать тонкостью ради ясности выражения. Здоровье всей его натуры и крепкий здравый смысл повсюду очевидны в его цельных, конкретных, человеческих произведениях искусства. В его воображении нет и следа мистицизма, экстатического благочестия, ничего болезненного или истеричного. Придавая всему, с чем бы он ни работал, силу и свежесть реального существования, Джотто подходил к глубинам христианской веры и легенде о Святом Франциске в духе человека, стремящегося просто воспринимать объекты своей веры как факты. Его аллегории "Бедности", "Целомудрия" и

"Послушания" в Ассизи столь же прекрасны и прочувствованы, сколь и тщательно сконструированы. Тем не менее, они не скрывают заумного духовного смысла, а просто написаны "для чтения бедными мирянами любви". Художник-поэт, изобразивший девственную форму бедности, с шиповником под ногами и розами, цветущими вокруг ее лба, доказал своей хорошо известной *канцоной*, что он свободен от монашеского донкихотства и имеет практический взгляд на ценность мирского богатства.^[127] Его домашний юмор спас его от экзальтации и ребячества, которые составляли слабость францисканского возрождения. С той же твердой хваткой за реальность он создал нечто большее, чем просто абстракции, в своих *светотеневых* изображениях добродетелей и пороков Падуи. Сила духа и Справедливость, Вера и Зависть одарены им реальным материальным существованием. Они кажутся пригодными для того, чтобы играть свои роли вместе с другими конкретными личностями на сцене истории этого мира. Джотто действительно обладал долей той силы, которая принадлежала греческим скульпторам. Он воплощает мифы в физических формах, адекватных их интеллектуальному значению. Отчасти это было секретом влияния, которое он оказывал на скульпторов второго периода;^[128] и если бы условия эпохи были благоприятны для такого развития, некоторые из созданных им аллегорических типов могли бы войти в Пантеон народного поклонения как воплощенные божества.

Рождение итальянской живописи тесно связано с религиозной жизнью итальянцев. Строительство церкви Святого Франциска в Ассизи дало ей первый мощный импульс; и благочестию, которое Святой Франциск пробудил по всей Италии, но в основном в долинах Апеннин, она обязана своим воодушевляющим духом в четырнадцатом веке. Ассизская церковь двойная. Одно строение нефа, хора и трансепта накладывается на другое; и стены обоих, от пола до карниза, покрыты фресковыми изображениями, занимающими здесь место, которое занимает мозаика в таких церквях, как Монреальский собор, или цветное стекло в северных соборах остроконечного стиля. Многие из этих фресок датируются годами до рождения Джотто. Предполагается, что Джунта Пизанец, Гаддо Гадди и Чимабуэ работали там, мучительно продолжая или слабо пытаясь отбросить декадентские традиции умирающего искусства. В их школе трудился Джотто, и современная живопись возникла вместе с движением новой жизни под его кистью. Здесь, размышляя в юности над историей страданий Христа, а в зрелом возрасте - над добродетелями святого Франциска и его обетом, он узнал секрет придания христианской мысли подобия реальности из плоти и крови. Его достижение заключалось не в чем ином, как в этом. Сотворение, Грехопадение, Искупление Мира, моральная дисциплина человека, Суд и конечное состояние блаженства или страдания — все это он оживил в прекрасных и дышащих формах. Это были благородные дни, когда художнику были предоставлены для покрытия буквально акры стен; когда вся вера христианского мира, охваченная его собственной верой и прочно укоренившаяся в вере окружающих его людей, еще не затронутая чуждыми эманациями из мира классической культуры, должна была быть впервые выражена в искусстве. Его трудом тогда была Библия, сборник серьезных богословских и человеческих историй, книга, охватывающая все необходимое для духовной и гражданской жизни человека. Он обращался к людям, которые не умели читать, для которых не существовало печатных страниц, но чье сердце воспринимало его учение через глаза. Таким образом, живопись не была тогда тем, чем она является сейчас, украшением существования, но мощным и действенным средством воспитания расы. Такие возможности не появляются дважды в один и тот же век. Один раз в Греции для языческого мира; один раз в Италии для современного мира; этого должно быть достаточно для воспитания человеческой расы.

Подобно Никколе Пизано, Джотто не только основал школу в своем родном городе, но и распространил свою манеру по всей Италии, так что первым периодом в истории живописи является джоттеск. Флорентийский Гадди, Джоттино, Пуччо Капанна, Лоренцетти из Сиены, Спинелло из Ареццо, Андреа Орканья, Доменико Венециано и менее известные художники Пизанского Кампо-Санто были либо сформированы им, либо находились под его влиянием. Дать отчет о фресках этих художников означало бы описать, как религиозные, социальные и философские концепции четырнадцатого века нашли полное выражение в форме и цвете. С помощью аллегорий и изображенной сцены они нарисовали портрет Средневековья в Италии, выполняя совместно и в сочетании с последователями Никколы Пизано то, что Данте сделал в одиночку своими стихами.

Часто отмечалось, что драма жизни за пределами этого мира — ее пролог во дворах смерти, трагедия суда и конечное состояние блаженства или страданий, уготованное душам, — занимала умы итальянцев в конце средних веков. В каждом городе было свое живописное изображение "Мертвых"; и в этих рамках художник был волен излагать свою философию человеческой природы, добавляя такие штрихи сатиры или предостережения, которые соответствовали его собственному характеру или обстоятельствам места, в котором он работал. Поэма Данте увековечила этот момент итальянского сознания, когда вера в иной мир использовалась для усиления эмоций этой жизни — когда непостижимая темнота, в которую устремляются люди, стала для них черным полированным зеркалом, отражающим с ужасающей яркостью события настоящего и прошлого. Итальянцы были настолько знакомы с художественно обработанной темой смерти, что не брезговали театрализованными представлениями об адской трагедии. Джованни Виллани рассказывает нам, что в 1304 году компании и клубы развлечений, созданные для проведения фестиваля по всему городу Флоренция 1 мая, боролись друг с другом за приз за новизну и редкость в видах спорта, предназначенных для людей. "Среди прочего, Борго С. Фриано кричал на улицах, что тот, кто желает узнать новости с того света, должен оказаться в день Бедствия на мосту Карраха или на соседних берегах Арно. И в Арно они соорудили сцены на лодках и различных мелких суденышках и создали там подобие Ада с пламенем и другими болями и мучениями, с людьми, одетыми как демоны, ужасные на вид; а другие имели форму обнаженных душ; и они подвергали этих ныряльщиков пыткам с чрезвычайно сильным плачем, стенаниями и смятением, которые казались ненавистными и ужасающими для глаз и ушей. Новизна этого вида спорта привлекла многих горожан, и мост Карраджа, тогда деревянный, был так переполнен, что в нескольких местах подломился и упал вместе с находившимися на нем людьми, в результате чего многие были убиты и утонули, а многие получили увечья; и как провозгласил глашатай, так и теперь в смерти ушло много людей, чтобы узнать новости из другого мира".

При таком нраве людей мы обнаруживаем, что одними из величайших произведений искусства того века были картины Смерти и Ада, Рая и Страшного суда. Орканья в капелле Святой Марии Новеллы Строчи изобразил эти сцены с удивительным сочетанием красоты и гротескной выдумки. В трактовке Ада он стремился очертить всю географию первой *кантики* Данте, прослеживая последовательные круги и представляя различные эпизоды, отмеченные поэтом. Каким бы интересным ни было это произведение как иллюстрация к "Божественной комедии" в понимании непосредственных преемников Данте, мы с чувством облегчения отрываемся от него, чтобы полюбоваться святыми и ангелами, выстроившимися в ровный ряд, "каждый горит к своей точке блаженства", посредством которой художник изобразил Рай. Раннее итальянское

искусство не может предложить ничего более прекрасного, чем Мадонна в белом одеянии, преклонившая колени перед судилищем Христа. ^[129]

Каждый истинный ценитель искусства поймет, что если Орканья написал эти фрески в Сан-Мария-Новелла, в чем нет никаких сомнений, то он не смог бы выполнить настенные росписи на Кампо-Санто в Пизе, приписываемые ему Вазари. Какому художнику мы обязаны этими тремя серьезными и ужасными панно, все еще может считаться открытым вопросом. ^[130] В конце южной стены кладбища, освещенные холодным и ровным северным светом из окон монастыря, эти великие композиции по прошествии пяти столетий ставят нас лицом к лицу с самыми серьезными мыслями средневекового христианства. Их главная цель, по-видимому, состоит в том, чтобы проиллюстрировать преимущество аскетизма перед светским образом жизни и научить людей жить со страхом смерти перед их глазами. В первом рассказывается об уединенных бдениях, самоналоженных покаяниях, жестоких искушениях, стойкой выдержке и блаженных видениях отшельников в Фиваиде. Вторая посвящена торжеству Смерти над великолепием, силой, богатством и красотой мира. Третья картина раскрывает мрачно реалистичное и в то же время ужасно богатое воображением видение суда, такое, какое редко удавалось представить художнику. Таким образом, пробуждающейся душе итальянцев на пороге новой эпохи, когда в их памяти звучат сонеты Петрарки и рассказы Боккаччо, этот ужасный мастер представил три самых печальных призрака Средневековья — призрак всемогущей смерти, одиночество пустыни как единственное убежище от грешного и обреченного мира, страх перед неумолимым и неотвратимым Божественным правосудием. В этих грудах беспутных и покинутых мертвецов, в этих демонах и ангелах, парящих в воздухе, борющихся за души, в этих слепых и искалеченных нищих, тщетно осаждающих Смерть молитвами и проклятиями об избавлении, в то время как она спускается в своем одеянии из плетеной проволоки, чтобы косить своей косой рыцарей и дам в их саду наслаждений; снова в тех лошадях, нюхающих открытые могилы, в тех графинях и принцах, лицом к лицу стоящих со скелетами, в тех змеях, обвивающих плоть того, что когда-то было прекрасным юношей или девушкой, в тех множествах виновных. мужчины и женщины, дрожащие под звуки трубы архангела, рвущие себе щеки, волосы, грудь в агонии, потому что они видят Ад сквозь тюремные решетки, слышат ярость его демонов и чувствуют, как их запястья и лодыжки сжимают когтистые волосатые руки демонов; во всем этом потрясающем сочетании зловещих и трагических идей, ярко представленных, полных грубой драматической силы и усиленных верой в их материальную реальность, братья Лоренцетти, если это действительно их руки, нарисовавшие здесь, суммировали кошмары средневековья. и завещал вечно запоминающуюся картину своих безутешных забот восходящему миру. Они призвали на помощь поэзию, историю и легенды. Боккаччо снабдил их сценой в саду, где юноши и девушки танцуют среди роз, в то время как чума стоит у их ворот, а в воздухе над ними витает смерть. У Петрарки они позаимствовали форму и мистическое одеяние самой Смерти ^[131]. Угуччоне делла Фаджиуола позировал для портрета капитана, который должен трепетать перед ужасами могилы, а Каструччо Кастракане - сильный человек, ушедший из жизни в расцвете лет. Тюрьмы Висконти истощили своих жертв, бросив их на произвол судьбы с увечьями, которые делают жизнь невыносимой, но не ускоряют смерть. ^[132] Дома лазаря и склепы были разграблены в поисках ужасающих форм разложения. Таким образом, вся работа - это не просто

"иероглифический и затемненный урок" аскетической философии; это также осознание средневековой жизни в ее самой жестокой интенсивности и самой бескомпромиссной правде. Эти художники мало обращали внимания на простую красоту.^[133] Распределение предметов, выбранных для обработки, на каждой панели действительно демонстрирует острое понимание ценности драматического контраста и виртуозную способность варьировать при одновременном комбинировании композиции. Однако их главная цель - добиться предельного реализма эффекта, перевести остроту страсти, ужасающую неотвратимость рока в формы безошибочной верности. Поэтому они не брезгают прозаическими и отвратительными деталями. Рыцарь, который вынужден зажать нос над открытой могилой, дама, которая в судороге отчаяния прижимается щекой к руке, лошадь, которая наостряет уши и фыркает, раздувая ноздри, конюхи, которые шарахаются в сторону, как дикие создания, - все это наводит на мысль о мерзости смерти, о ее физическом отталкивании. В "Страшном суде" та же драматическая сила используется для усиления возвышенной концепции. Скорчившаяся поза и закрытое лицо архангела Рафаила, чьи глаза видны только над рукой, которую он высунул из-под плаща, чтобы скрыть испытываемое им горе, убедительнее, чем мог бы сделать любой менее реалистичный мотив, доказывают, насколько ужасной даже для херувимских существ, на попечение которых возложена человеческая раса, будет труба гнева Божьего.^[134] Изучая эти фрески, мы не можем не задуматься о том, какими нервами, какими мозгами, какими сердцами, заключенными в тройную медь, должны были обладать люди, которые думали и чувствовали таким образом. Они помогают нам понять не только суровый и дикий нрав Средневековья, но и интенсивное и пламенное кипение Возрождения, в которое, словно благодаря внезапному освобождению, было ввергнуто столько сдерживаемой силы.

Другой, но едва ли менее важный этап средневековой мысли запечатлен на фресках капеллы дельи Спагнуоли в церкви Святой Марии Новеллы.^[135] Догматическое богословие здесь на подъеме. В то время как Святой Франциск завещал Церкви легенду об исключительной учтивости и красоте, источающую молоко милосердия и кротости, святой Доминик принял позу святого воинствующего и ортодоксального. Слова Данте о нем—

Любовный роман^[136]

Della fede Cristiana, il santo atleta,

Benigno a' suoi, ed a' nemici crudo,

не опущу ничего, что могло бы охарактеризовать впечатление, произведенное на христианский мир этим безжалостным врагом ереси, этим поборником веры, совершавшим бойни и поджоги. Святой Франциск учил любви; святой Доминик учил гневу: и то и другое, возможно, было необходимо для безопасности средневековой Церкви — одно путем возрождения духа Евангелий, другое путем сопротивления вторжению чуждых идеалов до того, как пришло время их торжества. То, что художники этих фресок взялись изобразить для доминиканцев Флоренции, было структурой общества, поддерживаемой и скрепляемой действиями инквизиторов и врачей, вышедших из их ордена. Папа со своими кардиналами, император со своим Советом представляют две главные силы христианского мира, как их понимали средневековые юристы и школа Данте. Восседаая на тронах, они готовы встать на защиту Святой Церкви, символом которой является изображение Святой Марии дель Фьоре. У их ног черные и белые гонимые доминиканского ордена — *Domini canes*, согласно монашескому каламбуру, — охотятся на еретических волков. Напротив этой картины находится апофеоз святого Фомы

Аквинского. Под подножием этого "бессловесного быка Сицилии", как его называли, пресмыкаются ересиархи — Арий, Сабеллий, Аверроэс. Опять же, на более низком уровне, как бы поддерживая святого с обеих сторон, расположены семь священных и семь светских наук, каждая со своим главным представителем. Таким образом, Риторика и Цицерон, Гражданское право и Юстиниан, Спекулятивное богословие и Ареопагит, Практическое Богословие и Питер Ломбард, Геометрия и Евклид, Арифметика и Авраам объединены воедино. Будет видно, что все знания Средневековья — его философия, а также его богословие — здесь объединены как в абстрактном образе, предназначенном для мудрых, чтобы их комментировать, и для простых, чтобы их внимательно изучать. Никто не может не извлечь урок из того, что знание существует для служения Церкви, и что Церковь, наставляя общество, будет требовать полного повиновения ее указам. *Ipse dixit* доминиканского автора "Суммы" — это закон.

Такие фрески, отнюдь не редкость в доминиканских монастырях, до сих пор представляют большой интерес для изучающих схоластическую мысль. В церкви Святой Марии Сопра Минервы в Риме, где Галилео впоследствии был вынужден подписать свое знаменитое отречение, Филиппино Липпи изобразил еще один триумф Святого Фомы, задуманный в духе Таддео Гадди, но выраженный со свободой среднего Возрождения. Мы также не должны упускать из виду замечательную картину Траини "Святая Катерина" в Пизе. Здесь доктор Аквинский представлен в ореоле, окруженном золотой сферой или диском, по краю которого помещены четыре евангелиста вместе с Моисеем и Святым Павлом.^[137] Рядом с ним, внутри полированной сферы, прямо стоят Платон и Аристотель, держа в руках "Тимея" и "Этику". Христос во славе возвышается над группой, испуская из рта три луча на голову Святого Фомы. Отдельные лучи сходят подобным образом на евангелистов, а также на Моисея и Святого Павла. Они, подобно Платону и Аристотелю, держат открытые книги; и лучи от этих восьми томов сходятся на голове ангельского доктора, который становится, так сказать, фокусом всех лучей, исходящих от Христа и классических учителей, исходящих непосредственно или передаваемых через авторов Библии. Св. Фома, наконец, держит открытую книгу в руке и несет другие на коленях; в то время как линии света проливаются от них на две группы верующих, в основном монахов-доминиканцев, расположенных по обе стороны от его скамеечки для ног. Аверроэс лежит, распростершись у его ног, с книгой лицевой стороной вниз, пораженный стрелой, выпущенной из листа книги в руке святого, на которой написано: *истинный медитабитур гуттур меум и губная раковина mea гуттур импиум*.^[138]

Эта картина, впоследствии повторенная Беноццо Гоццоли с некоторыми изменениями в лицах,^[139] подробно описана, потому что важно иметь в виду меру вдохновения, которую средневековая церковь уступала отцам греческой философии, и ее крайнее отвращение к перипатетическим традициям, переданным Аверроэсом через арабский язык. Аверроэс, хотя Данте поместил его с великими душами языческой цивилизации в первом круге Ада,^[140] считался главным героем "неверности". Миф о неверии, который собрался вокруг его памяти и вызвал ненависть к нему в Средние века, был с изысканной деликатностью прослежен Ренаном,^[141] который показывает, что его имя стало местом объединения вольнодумцев. Ученые, такие как Петрарка, стремились опровергнуть его секту, а художники использовали его как символ материалистического неверия. Таким образом, мы встречаемся с Аверроэсом среди потерянных душ на пизанской площади Кампо Санто, которого, как обычно, отличает тюрбан и длинная борода. С другой стороны, откровенное принятие языческой философии, насколько это было возможно в соответствии с доктриной Церкви, находит полное выражение в искусстве этого раннего периода. На стенах Палаццо Пабблико в Сиене были нарисованы фигуры Курия

Дентата и Катона,^[142] в то время как на тротуаре Дуомо изображен Гермес Трисмегист, наставляющий как язычников, так и христиан, и Сократ, поднимающийся на крутой холм добродетели. Несколькими годами позже Перуджино украсил залу Камбио в Перудже портретами героев, философов и достойных людей древнего мира. Таким образом, нас ведет постепенный прогресс вплоть до окончательного достижения Рафаэля в Ватикане. Отделяя античную традицию от христианской, но ставя их на одну доску в своем искусстве, Рафаэль сделал "Афинскую школу" воплощением греческой и римской мудрости, в то время как в "Споре о таинстве" он символизировал Церковь на небесах и Церковь на земле.

Другой класс идей, не менее характерных для средневековья, можно изучить во Дворце Пабблико в Сиене. Там, на стенах Sala della Pace или de 'Nove, можно увидеть фрески, на которых Амброджо Лоренцетти излагал теории общества и правления, характерные для его эпохи.^[143] Панелей всего три. В первой картине художник изобразил коммуну Сиены имперской мужской фигурой в расцвете сил, восседающей на судейском троне, держащей в правой руке скипетр, а в левой - медальон Правосудия.^[144] На нем нет короны, но бюргерская шапочка; а под скамеечкой для ног лежат римские близнецы, вскормленные волчицей.^[145] Над его головой в воздухе парят Вера, Милосердие и Надежда - христианские добродетели; в то время как Справедливость, Умеренность, Великодушие, благоразумие, Стойкость и Мир, шесть женщин в коронах и с соответствующими эмблемами восседают на троне рядом с ним. Величественный гигант Коммуны возвышается над ними всей своей массой и ростом, как бы указывая на суверенитет народа. Добродетели являются его оценщиками и вдохновителями — он король. Под помостами, занимаемыми этими верховными персонами, по обе стороны от них выстроились верхом на конях кавалеры в кольчугах и с забралами - стражи государства. Все граждане в своих степенях продвигаются к трону, неся между собой, пара за парой, веревку, полученную из рук Конкорда; в то время как некоторых, нарушивших его законы, приводят со связанными руками к судилищу. Сам Конкорд, являясь добродетелью не столько правительства, сколько управляемых, воссеждает на одном ряду с бюргерами в отдельном месте под тронем Гражданского правосудия, который аллегорически изображается как распределитель наград и наказаний, а также контролер вооруженных сил и кошелька общества. Вся эта замысловатая аллегория страдает из-за языка описания. Те, кто видел это и кто знаком с сиенскими хрониками, чувствуют, что, какой бы художественной ни была работа художника, каждая фигура имела для него страстное и интенсивное значение^[146]. Его портрет является воплощением правления, осуществляемого суверенным народом. Мы также не можем не быть поражены красотой некоторых деталей. Бледные серьезные лица всадников в высшей степени рыцарственны, на их спокойных и бесстрашных чертах написана рыцарская честь. Мир, непринужденно откинувшаяся на подушку, - прекрасная женщина в свободных одеждах, ее волосы увиты цветами, в руке оливковая ветвь, ноги покоятся на шлеме и щите. Она похожа на раскрашенную статую, что заставляет нас задуматься, не скопировал ли художник ее с "Афродиты" Лисиппа, прежде чем сиенцы разрушили эту статую в своем страхе перед язычеством^[147].

На двух других панелях этого зала Амброджо Лоренцетти изобразил контраст хорошего и плохого правления, гармонии и раздора. Город, полный драк и кровопролития, противопоставляется городу, где не прекращаются танцы и игра на виолончели. Купцов грабят, когда они выходят из ворот с одной стороны; с другой стороны, вереницы мулов в вьюках надежно петляют по горным тропам. Тирания, со всеми пороками для его совета и Террором для премьер-министра, правит плохо управляемым городом. Бюргеры счастливой коммуны следуют

за торговлей или удовольствиями, как им заблагорассудится; прекрасный крылатый гений с надписью "Securitas" парит над их цитаделью. Следует добавить, что на обеих этих картинах архитектура одинакова, поскольку художник стремился показать, насколько разным может быть состояние одного и того же города в зависимости от формы его правления. Таковы были яркие образы, с помощью которых Амброджо Лоренцетти выразил средневековое проклятие раздора и идеал праведного правления. Достаточно прочитать "Санский дневник" Аллегретто Аллегретти, чтобы увидеть, что он не нарисовал никакой причудливой картины. Факельное шествие бюргеров, приносящих клятву дружбы парам в описанном там соборе, получает точную графическую иллюстрацию на фреске Sala della Pace ^[148]. Сиена своими кровавыми группировками и страстным миротворчеством выражала в повседневных действиях то, что художник изобразил на стенах ее дворца.

Метод изложения, принятый при написании этих глав, вынудил меня уделить первостепенное внимание Флоренции и говорить о двух Лоренцетти, Пьетро в пизанском Кампо Санто и Амброджо в Зале делла Паче в Сиене, как если бы они были последователями Джотто; настолько верно, что основные течения тосканского искусства находились под флорентийским влиянием и что гений Джотто проявился во всех работах его непосредственных преемников. Следует, однако, отметить, что живопись имела независимое происхождение у сиенцев и что Гвидо да Сиена может претендовать на звание даже более раннего, чем Чимабуэ. ^[149] В 1260 году, незадолго до начала дуэли с Флоренцией, сиенцы посвятили свой город Пресвятой Деве; и победа Монтаперти, последовавшая сразу за этим обетом, придала заметный импульс их благочестию. ^[150] Ранние мастера Сиены посвятили себя религиозной живописи, особенно изображениям Мадонны, подходящим для часовен и ораторий. Мы находим на этих мистических панно экстаз обожания и глубину пыла, которые чужды более трезвому духу Флоренции, в сочетании с почти детским восторгом от чистых ярких цветов и декоративных деталей миниатюриста.

Первым великим художником среди сиенцев был Дуччо ди Буонинсеня. ^[151] Завершение его шедевра — картины "Величие Богородицы", выполненной для главного алтаря Кафедрального собора, — ознаменовало эпоху в истории Сиены. На это было потрачено почти два года; художник получал от Коммуны шестнадцать сольдо в день вместе со своими материалами в обмен на все свое время, мастерство и труд. Наконец, 9 июня 1310 года его перенесли из мастерской Дуччо на свое место в соборе. Духовенство образовало процессию во главе с архиепископом, за которым следовали магистраты коммуны и главные люди Монте-де-Нове. Эти знатные люди столпились вокруг своей Дамы; за ними шло множество горожан со свечами в руках; в то время как замыкали шествие женщины и дети. Зазвонили колокола и затрубили трубы, когда этот новый образ Владычицы Сиены пронесли по залитым летним светом улицам ее столицы, чтобы занять трон в ее высоком храме. Алтарная композиция Дуччо с одной стороны представляла зрителю Деву, сидящую с младенцем Христом на коленях и принимающую почести святых покровителей Сиены. На другой он изобразил основные сцены Евангельской истории и Страсти Господни в двадцати восьми разделах. Особую ценность этому сложному произведению сиенского искусства придает то, что в нем Дуччо сумел объединить традиции раннего иератического стиля живописи со всем очарованием яркого колорита и драматической силой изложения, с которой в то время соперничал только Джотто. Независимо от Джотто, он одним махом исполнил то, чего Чимабуэ и его ученик достигли для флорентийцев, и завещал последующим художникам Сиены традиции искусства, за пределы которых они редко выходили.

Гораздо больше, чем их соседи во Флоренции, сиенцы оставались скованными техническими методами и пиетистскими формулами самой ранней религиозной живописи. Их искренней целью было заставить их традиционные изображения любви, горя и славы Мадонны пылать со всей страстью пылкого духа и засвидетельствовать свое поклонение, принося ей богатые дары в виде красок и позолоты, скопившиеся вокруг нее. Из этого следовало, что, когда они пытались создавать предметы в действительно крупном масштабе, в них проявлялись недостатки миниатюриста. Мневряд ли нужно говорить, что Амброджо и Пьетро Лоренцетти составляют заметные исключения из этого общего утверждения. Однако это может быть с некоторой долей истины применено к Симоне Мартини, художнику, который при жизни пользовался известностью, уступающей лишь Джотто.^[152] Как и Джотто, Симоне занимался своим искусством во многих частях Италии. Сиена, Пиза, Ассизи, Орвието, Неаполь и Авиньон до сих пор могут похвастаться настенными и станковыми картинами его кисти; и хотя было высказано предположение, что он не принимал участия в оформлении Капеллы дельи Спагнуоли, отпечаток его манеры остается во Флоренции на этих благородных фресках "Воинствующая церковь" и "Посвящение Святого Доминика".^[153] Первые бесспорные работы Симоне можно увидеть в Сиене и Ассизи, где мы узнаем, на что он был способен как *фрескограф*, соревнуясь с самыми способными флорентийцами. В Палаццо Пабблицо своего родного города он написал огромную картину, изображающую Богородицу, восседающую на троне под балдахином и окруженную святыми;^[154] находясь в Ассизи, он проявил всю свою силу, изображая легенду о Святом Мартине. Во всех его картинах мы прослеживаем мастерство изысканного и терпеливого мастера, тщательно завершающего свою работу с предельной изысканностью, чувствительного к женской красоте, полного тонкой изобретательности и одаренного редким чувством изящества. Однако эти превосходные качества склонны к жеманству и чрезмерной мягкости; они также не подкреплены такой силой замысла или таким величием композиции, которые присущи величайшим *тречентистам*. Один только Лоренцетти взлетел высоко над сиенским маньеризмом в область мужского творческого искусства. Очарование Симоны мы ощущаем в основном в отдельных головах и обособленных фигурах, некоторые из которых в Ассизи обладают ни с чем не сравнимой сладостью. "Моллес Сена", нежная и женственно изменчивая, любящая все блестящее и непостоянная из-за недостатка строгости, была подходящей матерью этому изобретательному и восхитительному мастеру.

После того, как дни Дуччо и Симоне Мартини, Амброджо и Пьетро Лоренцетти закончились, сиенцам почти ничего не оставалось делать в живописи. Таддео ди Бартоло продолжил традицию Дуччо, как более поздние джоттески продолжили традицию Джотто. Его самая замечательная настенная роспись - фреска с изображением апостолов, посещающих Богородицу, мотив которой отличается большой оригинальностью.^[155] Богоматерь восседает на открытой лоджии в окружении святых мужчин и женщин. С неба спускаются и проплывают под арками трое Апостолов, в то время как один из них, только что вышедший из своего воздушного путешествия, преклоняет колени и складывает руки в знак поклонения. Редко когда тоска и покой любовного поклонения были выражены более поэтично, чем здесь. Сидящие, коленопреклоненные, стоячие и летящие фигуры превосходно сгруппированы вместе; их драпировки величественны и массивны; а архитектурные аксессуары помогают композиции, разделяя ее на три сбалансированные части.

Такая сила изображения движения была редкостью в четырнадцатом веке. Чтобы найти ему аналог, мы должны обратиться к фрескам Спинелло Аретино, мастера более джоттеского, чем его современник Таддео ди Бартоло.^[156] Гавриил, спускающийся с небес, чтобы

поприветствовать Мадонну, со всем шумом архангельских крыльев и славой Рая вокруг него, является прекрасным образцом страстности Спинелло. То же качество, но более сдержанное, заметно на его фресках, посвященных легенде о Святом Эфесе в Пизе.^[157] Немногие лица на картинах любого периода более завораживают, чем профили под стальными синими боевыми фуражками этой богоподобной пары — святого в рыцарском обличье и Архангела Михаила, — прорывающейся непреодолимой силой своего натиска и спокойной юной красотой сквозь закованные в кольчуги ряды язычников Сардинии. Спинелло был по сути художником-воином; среди лучших его работ можно назвать серию картин из истории венецианской кампании против Фридриха Барбароссы.^[158] Жаль, что освободительная война, которую ломбардские коммуны вели с Империей, оставила мало следов в итальянском искусстве; и поэтому эти картины Спинелло, помимо их внутренних достоинств, представляют редкий исторический интерес. Наслаждаясь блеском доспехов и потрясением воинов, пронзенных копьями, Спинелло передал частицу этого огненного духа даже своим святым. Монахи Самминатио близ Флоренции наняли его в 1388 году, чтобы расписать их недавно законченную ризницу легендой о святом Бенедикте. Выполняя эту задачу, Спинелло проявил свое обычное величие и энергию, обращаясь с облаченными в серые одежды братьями Монте-Кассино как с настоящими защитниками воинствующей Церкви. Когда он умер в 1410 году, можно было бы с уверенностью сказать, что пламя факела, зажженного Джотто, наконец погасло.

Изучающий историю не может не с удивлением заметить, что город, такой известный, как Сиена, своим тщеславием, раздорными группировками утонченной жизнью, должен был породить почти страстно-пылкое искусство благочестия.^[159] Те же размышления наводят на мысль о Перудже, раздираемой жестокими распрями Одди и Бальони, о войне с Ассизи, доведенной до изнеможения раздорами ревнивых партий, но памятной в истории живописи как штаб-квартира пиетистской умбрийской школы. Однако противоречие в обоих случаях скорее кажущееся, чем реальное. Жители Сиены и Перуджи были в высшей степени впечатлительными и эмоциональными, быстро подчинявшимися побуждениям своей страсти, принимала ли она форму ненависти или любви, духовного пыла или плотского насилия. Уступая то проповедям Святого Бернардино, то убеждениям Грифонетто дельи Бальони, перуджийцы завоевали репутацию демонов или ангелов в зависимости от характера своих лидеров; в то время как Сиена с равным правом могла похвастаться тем, что родила Святую Екатерину и воспитала Беккаделли. Религиозное чувство было для них страстью наравне со всеми другими движениями их быстрого и подвижного темперамента: для его интерпретации требовалось экстатическое искусство. То, что было холодным и трезвым, не удовлетворило бы мужчин этих двух городов. Флорентийцы, более уравновешенные, менее подверженные неистовству страстных порывов, менее способные чувствовать восторженную экзальтацию преданного, выражали себя в искусстве, отличавшемся своей интеллектуальной мощью, здравомыслием, научной прилежностью, адекватностью средним человеческим потребностям. Таким образом, флорентийское влияние определило направление живописи в Центральной Италии. Поэтому Джотто, олицетворявший флорентийского гения в четырнадцатом веке, наложил свой отпечаток на Лоренцетти. Художники-мистики Умбрии и Сиены занимают свое высокое и почетное место в истории итальянского искусства. Они приносят элемент, который, за исключением работ фра Анджелико, был недостаточен во Флоренции; но на флорентийцев была возложена великая обязанность передавать дух итальянской цивилизации во всех ее отраслях не только для монастыря или ораторского искусства, но и для человечества в целом посредством живописи.

Итак, Джотто и его последователи в четырнадцатом веке нарисовали, как мы видели, религиозные, философские и социальные концепции своего времени. Их великим открытием как художников был секрет изображения жизни. Идеи, которые они выражали, принадлежали Средневековью. Но своим методом и духом они предвосхитили эпоху Возрождения. При выполнении своих работ на стенах дворцов и церквей они использовали своего рода фреску. Фреска, по сути, была флорентийским средством выражения. У народов Центральной Италии она заняла место мозаики на Сицилии, в Равенне и Венеции как средство передачи идей посредством форм неграмотным мирянам и как предоставляющее художнику самую широкую и свободную сферу для выражения своих мыслей. ^[160]

СНОСКИ:

[118]

В *истории живописи Италии*, написанной господами Дж. Кроу и Кавалькасель.

[119]

Нет ничего более удивительного, чем стерильность Генуи и Рима. Ни в скульптуре, ни в живописи эти города не произвели ничего запоминающегося, хотя Генуя была удачно расположена для того, чтобы ощутить влияние Пизы, и владела мраморными карьерами Каррары, в то время как Рим был курортом для всех изучающих искусство Италии. Очень раннее возвышение Апулии в архитектуре и пластическом искусстве не привело ни к каким результатам.

[120]

Милан, это правда, создал блестящую школу скульпторов, и Чертоза Павии является памятником ее спонтанного художественного гения. Но в живописи до прихода Лионардо она мало чего достигла.

[121]

Смотрите Том I., *Эпоха деспотов*, стр. 182-188, о конституционных характеристиках Флоренции и Венеции; и том II., *Возрождение образования*, стр. 118-120, об интеллектуальном превосходстве Флоренции.

[122]

Взгляд на карту показывает, в какой степени итальянцы были обязаны прогрессом своего искусства Тоскане. Пиза, как мы уже видели, лидировала в скульптуре. Флоренция в несколько более поздний период возродила живопись, в то время как Сиена одновременно выработала

свойственный ей стиль. Этот сиенский стиль — насквозь тосканский, хотя и отличный от флорентийского, — оказал значительное влияние на школы Умбрии и придал особое качество перуджийской живописи. Через Пьеро делла Франческа, уроженца Борго-Сан-Сеполькро, флорентийская традиция распространилась на Умбрию и Римские государства. Перуджа может быть даже географически присоединена к Тоскане, поскольку Тибр отделяет старую территорию Этрурии от Умбрии и герцогства Сполето. Лионардо был тосканцем, поселившимся в Милане как иностранец. Рафаэль, хотя и был уроженцем Урбино, получил свое образование во Флоренции, косвенно через своего отца и своего мастера Перуджино, более непосредственно от фра Бартоломео и Микеланджело.

[123]

Если верить Вазари, этот визит Карла Анжуйского в мастерскую Чимабуэ состоялся в 1267 году; но ни Малеспини, ни Виллани не упоминают об этом, и старое поверье о том, что Борго Аллегри был обязан своим названием народному ликованию того времени, теперь несколько дискредитировано. См. Вазари, "Ле Моннье", 1846, том i, стр. 225, примечание 4. Джино Каппони в своей *Истории Республики Флоренция*, том i, стр. 157, однако отказывается отвергать легенду.

[124]

Описание веселой и обходительной жизни флорентийцев в конце XIII века см. в Carroni, т. i, стр. 59, 78.

[125]

See the *Descrizione della Peste di Firenze*.

[126]

Я хотел бы привести здесь самый красивый отрывок из книги Рескина "*Джотто и его работы в Падуе*", стр. 11, 12, описывающий контраст между пейзажем Вальдарно и пейзажем холмов района Муджелло. Я могу только отсылать читателей к книге, напечатанной для Общества Арундела в 1854 году.

[127]

See Trucchi, *Poesie Italiane Inedite*, vol. ii. p. 8.

[128]

См. выше, стр. 87-89.

[129]

Удивительную красоту лиц Орканьи, профиль за профилем расположенных друг к другу, как лилии в садовом бордюре, можно обнаружить только после длительного изучения. Мне посчастливилось исследовать это благодаря доброте миссис Хигфорд Берр из Олдермастона, большая серия рисунков, взятых главным образом достопочтенным А. Х. Лейардом с фресок Джоттеска и других ранних мастеров, которые благодаря выбору простых очертаний демонстрируют не только величественную композицию этих религиозных картин, но и несравненную красоту их типов. Насколько великими *были* Тречентисты как рисовальщики, насколько творческой была красота их концепции, можно лучше всего оценить, таким образом искусственно отделив их дизайн от колорита. Видимость архаичности исчезает, и остается видение чистой красоты, нежной и одухотворенной. Коллекция, о которой я упоминал, была создана несколько лет назад, когда еще был возможен доступ к настенным росписям Италии с целью их прослеживания. Она включает в себя почти все работы Лоренцетти в Зале делла Паче, большую часть работ Джотто, фрески Гоццоли в Сан-Джеминьяно, фрески веронских мастеров и Падуанского баптистерия, большую часть работ Пьеро делла Франчески, Мантеньи, Луини, Гауденцио Феррари, Пинтуриккьо, Мазолино и т.д. Самые ранние мастера Ареццо, Пизы, Сиены, Урбино богато иллюстрированы, в то время как немногие города или деревушки тосканских и умбрийских округов были проиллюстрированы. оставлено без посещения.

[130]

Смотрите Кроу и Кавалькасель, том i, стр. 445-451, для обсуждения этого вопроса. Они склоняются к авторству Пьетро и Амброджо Лоренцетти. Но последнее флорентийское издание Вазари ставит это мнение под сомнение.

[131]

Ed una donna involta in veste negra,

Con un furor qual io non so se mai

Al tempo de' giganti fosse a Flegra.

Trionfo della Morte, cap. i. 31.

[132]

На свитке над этими негодьями начертана такая легенда:—

Dacchè prosperitade ci ha lasciati,
O morte, medicina d'ogni pena,
Deh vieni a darne omai l'ultima cena.

[133]

Это можно использовать как аргумент против гипотезы Лоренцетти, поскольку их работы в Сиене в высшей степени красивы.

[134]

Поза и глаза этого архангела обладают силой воображения, превосходящей любой другой мотив, используемый любым художником для передачи ужаса *Dies Ir*. Простота и правдивость видения художника достигли здесь самой вершины интенсивного драматического представления.

[135]

"Триумф Святого Фомы Аквинского" в этой монастырской часовне уже давно объявлен работой Таддео Гадди. "Триумф воинствующей церкви" и "Посвящение Святого Доминика" обычно приписывались, согласно Вазари, Симоне Мартини из Сиены. Независимо от своей основной тематики, эта обширная настенная живопись особенно интересна своими портретами. Работа носит явно сиенский характер; но современные критики склонны приписывать ее некоему Андреа из Флоренции. См. Кроу и Кавалькасель, том ii. стр. 89. Те же критики сомневаются в причастности Таддео Гадди к "Триумфу Святого Фомы", том i, стр. 374, и отмечают, что "эти произведения искусства четырнадцатого века действительно являются второсортными произведениями, выполненными учениками сиенской и флорентийской школ, и недостойны тех высоких похвал, которые когда-либо им воздавались". Что бы ни думали в конечном счете об их авторстве и живописных достоинствах, их интерес для изучающего итальянскую живопись в связи со средневековой мыслью всегда будет оставаться неоспоримым. Немногие здания во всей Италии претендуют на такое внимание, как Капелла дельи Спагнуоли.

[136]

Влюбленный отец христианской веры, святой атлет, нежный к своим и жестокий к своим врагам.

[137]

Все, что находится за пределами этой золотой области, усыпано звездами, обозначающими эпохариос топос, или небеса небес. Святой Фома и греки находятся внутри золотой сферы науки, а внизу, на земле, находятся ересиархи и верующие. Розини дает точное описание этой картины в своем Атласе иллюстраций.

[138]

"Ибо уста мои будут говорить истину; и нечестие - мерзость для уст моих" —Притч. viii). 7.

[139]

Картина Гоццолы сейчас находится в Лувре. Я думаю, что Гийом де Сент-Амур занимает место Аверроэса.

[140]

Инф. iv. 144.

[141]

Averroès et l'Averroïsme, pp. 236-316.

[142]

В часовне. Это работа Таддео ди Бартоло, и на них есть надпись: "Specchiatevi in costoro, voi che reggete". Средневековые художники Италии столь же охотно извлекали уроки вежливости и управления из классической традиции, сколь уроки благочестия и благочестивой жизни они извлекали из Библии. В этом они были сродни Данте, который выбрал Вергилия символом человеческого понимания, а Беатриче - символом божественной мудрости, открытой человеку в Теологии.

[143]

Он начал свою работу в 1337 году.

[144]

Аналогичный способ символизации Коммуны выбран на барельефах гробницы архиепископа Тарлати в Ареццо, где городской разлад представлен стариком гигантского роста,

восседающим на троне и подвергающимся жестокому обращению со стороны бюргеров, которые горстями вырывают ему волосы. Над этой цифрой написано "Il Comune Pelato".

[145]

Они были приняты в качестве знамени Сиены в Средние века.

[146]

В 1336 году, как раз перед тем, как Амброджо начал писать картины, Сиенская республика заключила союз с Флоренцией для поддержания партии гвельфов. Монте-де-Нове по-прежнему правили городом в духе патриотизма и справедливости и еще не превратились в могущественную олигархию. Могущество Висконти все еще находилось в колыбели; великая чума не опустошила Тоскану. Уже в 1355 году весь честный орден, представленный Амброджо, был потрясен до основания, и Сиена заслужила слова, сказанные о ней Де Коммином. См. Том II. *Л., Эпоха деспотов*, стр. 162, примечание 2.

[147]

Рио, упрямо стремящийся заклеить все, что в итальянском искусстве напоминает о Ренессансе, обесценивает эту прекрасную форму Мира. *L'Art Chrétien*, vol. i. p. 57.

[148]

См. Muratori, vol. xxiii., или отрывок, переведенный мной в т. I., *Эпоха деспотов*, стр. 480.

[149]

Его "Мадонна" в Сан-Доменико датируется 1221 годом. Полное обсуждение даты рождения Гвидо да Сиены см. В "Кроу и Кавалькаселле", т. i, стр. 180-185.

[150]

На своих монетах сиенцы выбили такую надпись: "Sena vetus Civitas Virginis". Все помнят, как флорентийцы два с половиной столетия спустя посвятили свой город Христу как царю.

[151]

Дата рождения неизвестна; дата смерти - около 1320 года.

[152]

Он более известен как Симоне Мемми, имя, данное ему по ошибке Вазари. Он родился в 1283 году в Сиене. Он умер в 1344 году в Авиньоне. Петрарка упоминает свой портрет мадонны Лауры в 49-м и 50-м сонетах "Идея в жизни мадонны Лауры". In another place he uses these words about Simone: "Duos ego novi pictores egregios, nec formosos, Jottum Florentinum civem, cujus inter modernos fama ingens est, et Simonem Senensem."—*Epist. Fam. lib. v. 17*, стр. 653. Далее Петрарка упоминает, что он также знал скульпторов, и утверждает, что в наше время они стоят ниже художников.

[153]

См. выше, стр. 149. Господа. Кроу и Кавалькасель отвергают, как мне кажется, не без оснований, традицию о том, что Симона написала фрески Санто Раньери на Кампо Санто в Пизе. См. том ii. стр. 83. То, что осталось от его работы в Пизе, - это алтарная часть в церкви Святой Катерины.

[154]

Симоне также приписывается интересный портрет Гвидориччо Фоглиани де Риччи верхом на лошади в Зале Совета. Он, однако, был настолько сильно перекрашен, что утратил свой характер.

[155]

В Сан-Франческо в Пизе.

[156]

Спинелло дельи Спинелли родился в семье гибеллинов, изгнанных из Флоренции, которые поселились в Ареццо около 1308 года. Согласно некоторым подсчетам, он умер в Ареццо в 1410 году в возрасте 92 лет.

[157]

Южная стена Кампо Санто, слева от входа.

[158]

В зале ди Балия общественного дворца в Сиене.

[159]

См. *Inferno*, xxix. 121; сонеты о месяцах Чене даллы Читарры, *Поэты Примо Секоло*, том ii. стр. 196-207; эпитет "Molles Senæ", данный Беккаделли; и замечания Де Комина.

[160]

Я не считал необходимым проводить различие между темперой и фреской. В темперной живописи краски смешивались с яйцом, камедью и другими растворенными в воде растворителями и наносились на сухую землю. Во фресковой живописи краски, смешанные только с водой, наносились на штукатурку еще влажными. Последний способ заменил первый для настенных росписей в четырнадцатом веке.

ГЛАВА V-ЖИВОПИСЬ

Средневековые мотивы исчерпаны—Новый импульс к техническому совершенству—Натуралисты в живописи—Промежуточные достижения, необходимые для Великой эпохи искусства—Позитивный дух Пятнадцатого века—Мазаччо—Современная манера—Паоло Уччелло—Перспектива—Художники—реалисты—Модель—Пьеро делла Франческа—Его изучение формы—Воскрешение в Борго Сан Сеполькро—Мелоццо да Форли—Скварчионе в Падуе—Джентиле да Фабриано—Фра Анджелико—Беноццо Гоццолли—Его декоративный стиль—Липпо Липпи—Фрески в Прато и Сполето—Филиппино Липпи—Сандро Боттичелли—Его ценность для изучающих фантазию эпохи Возрождения—Его чувство мифологии—Пьеро ди Козимо—Доменико Гирландаджо—В каком смысле он отражает Эпоху—Прозаический дух—Флоренция до сих пор была высшей в живописи—Распространение художественной деятельности по всей Италии—Патронаж Медичи.

После великолепного расцвета живописи в первой половине четырнадцатого века наступило затишье. Мысли и чувства средневековой Италии были теперь выражены в искусстве. Был выработан искренний и простой стиль Джотто. Но новая культура Возрождения еще недостаточно проникла в итальянцев, чтобы художники могли выразить ее; и они не овладели техническими приемами своего ремесла таким образом, чтобы сделать возможным изображение более сложных форм красоты. Годы между 1400 и 1470 годами можно грубо обозначить как второй период большой активности в живописи. В это время скульптура под руководством Гиберти, Донателло и Луки делла Роббиа достигла более высокой точки, чем родственное искусство. Долг, который скульпторы задолжали Джотто, теперь они в полной мере выплатили его преемникам, повинаясь закону, согласно которому скульптура, хотя и подчинена, как в Италии, живописи, является более развитой в своем развитии. Одной из наиболее заметных особенностей этого периода был прогресс в искусстве дизайна благодаря лепке из бронзы и барельефу; художники, работая в мастерских ювелиров и резчиков по камню,

научились изучать артикуляцию человеческого тела, имитировать обнаженную натуру и стремиться с помощью постепенного использования света и темноты передать эффект округлости в своем рисунке. Законы перспективы и ракурса были разработаны Паоло Уччелло и Брунеллески. Новые методы раскрашивания были опробованы Песелли и Поллахуоли. Отказавшись от традиционной трактовки религиозных тем, художники начали получать удовольствие от мотивов, почерпнутых из повседневного опыта. Вошло в моду использовать современные костюмы, яркие портреты и знакомые происшествия в священных сюжетах, так что многие картины того периода, хотя и бесполезны для изучающего религиозное искусство, интересны тем, что они иллюстрируют флорентийские обычаи и характер. В то же время художники начали имитировать пейзаж и архитектуру, загружая фон своих фресок помпезными видами дворцов и городских башен или подчиняя свои фигуры фантастическим пейзажам из дерева, скал и морского побережья. Многие были натуралистами, получавшими удовольствие, подобно Джентиле да Фабриано, от изображения полевых цветов и живых существ или, подобно Пьеро ди Козимо, от изображения редких и любопытных вещей. Сады радуют их глаз, а птицы, звери и насекомые. Например, целые зверинцы и вольеры были расписаны Паоло Уччелло. Другие, опять же, отказались от старой основы христианской истории ради сказок о Греции и Риме; и не в последнюю очередь очаровательными произведениями того времени являются античные мотивы, обработанные со свежестью романтического чувства. Напрасно мы ищем аллегории мастеров джотте: этот этап мысли пройден, и художнику открывается новый цикл поэтических идей, причудливых, идиллических, соответствующих эпизодам Боярдо, а не видению Данте. Вместо того чтобы стремиться излагать обширные сюжеты с равнодушием посредственности, как Гадди, или изобретать архитектурные композиции, охватывающие всю культуру своего времени, как Лоренцетти, художники теперь были нацелены на осознание какого-то особого качества красоты, выражение какого-то фантастического мотива или решение какой-то технической проблемы особой сложности. Они, по сути, переросли детство своего искусства; и хотя они еще не достигли мастерства, отказались от невыполнимой задачи сделать его средством универсального выражения. Таким образом, многочисленные усилия рабочих первой половины пятнадцатого века подготовили почву для великих художников Золотого века. Рафаэлю и его современникам оставалось достичь окончательного синтеза искусства в шедеврах непревзойденной красоты. Но этого они не смогли бы сделать без помощи тех бесчисленных работников среднего звена, произведения которых занимают в искусстве место *аксиоматических* средств массовой информации Бэкона в науке. Помня об этом, мы не должны жаловаться на то, что цели живописи в ту эпоху были разделены или что ее достижения были несовершенны. Все интеллектуальные условия страны были условиями роста, экспериментов, подготовки и приобретения, а не полного завершения. То, что произошло в области живописи, происходило также и в области науки; и у нас есть веские основания быть благодарными за то, что по самой природе искусства эти пробные попытки обладают более стойким очарованием, чем скучные фолианты современных студентов. И опять же, неразумно сожалеть о том, что живопись, начавшаяся с искреннего желания выразить надежды и страхи, которые волнуют душу человека и поднимают его в духовную область, теперь должна быть занята уроками перспективы и анатомии. В двойном процессе познания мира и человека эта сухая почва неизбежно должна была быть исследована, и ее освоение не могло не стоить принесения в жертву многого из того, что было страстным и творческим в более раннюю и менее научную эпоху искусства. ^[161] Дух Козимо Медичи, почти циничный в своем позитивизме, дух Сикста IV, почти безбожный в своем эгоизме, были в этот период за границей в Италии; ^[162] действительно, пятнадцатый век в целом представляет собой зрелище прозаической суетности

и неидеальных целей. И все же работа, проделанная художниками, была лучшим произведением эпохи, гораздо более плодотворным по результатам и гораздо более долговечно ценным, чем работа Филельфо, обрушивающегося с грязной сатирой на своих личных врагов, или Беккаделли, пытающегося привить современной литературе вирус языческих пороков. Петрарка в четырнадцатом веке проповедовал евангелие гуманизма; Джотто в четырнадцатом веке дал жизнь живописи. Ученики пятнадцатого класса, хотя их дух был намного низменнее и не так велик, как у Петрарки, следовали по пути, намеченному для них и ведущему вперед к Эразму. Художники пятнадцатого века, хотя им и не хватало единства цели и свежести их мастера, учились тому, что было необходимо для увенчания и завершения его трудов на более высокой сцене.

Первым среди пионеров живописи эпохи Возрождения, возвышаясь над ними на голову и плечи, подобно Савлу среди колен Израилевых, стоит Мазаччо.^[163] Капелла Бранкаччи Кармине во Флоренции, расписанная фресками почти полностью его рукой, была школой, в которой учились все последующие художники, и откуда Рафаэль соизволил позаимствовать композицию и фигуры для части своих карикатур. "Легенда о Святой Екатерине", написанная Мазаччо в 8 году. "Кlemente в Риме", хотя и более ранняя работа, едва ли менее примечательна как свидетельство того, что в искусстве началась новая эпоха. На его фресках качества, необходимые для стиля Возрождения — то, что Вазари называет современной манерой, — проявляются преждевременно сформировавшимися. Помимо жизни и природы, они обладают достоинством и широтой, величественной и возвышенной манерой эмансипированного искусства. Мазаччо не уступает Джотто в умении рассказывать историю с простотой; но он понимает ценность перспективы для понимания обстоятельств изображаемой сцены. Его величественные группы Апостолов окружены пейзажем, успокаивающим чувства и приятным для глаз. Линии гор и далекие горизонты придают его композициям простор и масштабность, а фигуры его мужчин и женщин свободно перемещаются в уготованном для них мире. В обращении Мазаччо с драпировками мы различаем влияние пластического искусства; не скрывая конечностей, которые всегда моделируются со свободой, предполагающей силу движений даже в неподвижных позах, объемные складки и широкие массы ярко раскрашенных одежд придают его формам благородство, ранее неведомое в живописи. Его способность изображать обнаженную натуру не менее замечательна. Но что прежде всего делает его стиль привлекательным, так это ощущение воздушного пространства. Впервые в искусстве формы живых людей показаны движущимися в прозрачной среде света, градуированными по степени удаленности и гармонизированными тонами, указывающими на атмосферное единство. Сравнивая Мазаччо с Джотто, мы должны признать, что, добившись столь многого, кое-чем пришлось пожертвовать. Джотто преуспел в том, чтобы передать идею, чувство, суть события и сразу же проникнуть в самую суть воображения. Мазаччо, возможно, слишком много думает о внешней форме и сосредоточен на воздушных эффектах и колорите. Он осознает феноменальную истину с присущей ему широтой и достоинством. Но мы спрашиваем, был ли он способен приблизить к нашим сердцам тайну и душу духовных вещей. Разве искусство под его прикосновением не стало более живописным, утратив тем самым некоторую драматическую остроту?

Мазаччо родился в 1402 году, в 1429 году уехал из Флоренции в Рим, и больше о его семье ничего не слышали. Так погиб в раннем возрасте двадцати семи лет художник, чьи работы демонстрируют не только оригинальность настоящего творческого гения, но и зрелость, которая заставляет нас удивляться. Чего бы он не сделал, если бы был жив? Между его стилем в

капелле Бранкаччи и стилем Рафаэля в Ватикане, по-видимому, существует лишь узкая пропасть, которую, возможно, этот человек преодолел бы, если бы смерть пощадила его.

Мазаччо ни в коем случае нельзя рассматривать как прекрасный пример художников своего времени. Одаренный исключительными способностями, он преодолел трудности своего искусства и интуитивно пришел к результатам, в отношении которых до сих пор не было обеспечено научной достоверности. Его современники применяли более скромные таланты к серьезному изучению и терпеливо воплощали в жизнь те принципы, которые угадал Мазаччо. Поэтому их работы одновременно более архаичны и более педантичны, если судить по современным стандартам. Трудно представить себе менее привлекательный стиль живописи, чем у Паоло Уччелло.^[164] Тем не менее, его фреска "Всемирный потоп" в монастырях Святой Марии Новеллы и его батальные картины, одну из которых можно увидеть в Национальной галерее, научили почти всему, что требовалось художникам от перспективы. Урок был передан в виде жестких, сухих, неуклюжих диаграмм, плохо раскрашенных и с недостаточным качеством анимации. В тот период художники, как и скульпторы, обучались ювелирному делу, и Паоло был мастером этой гильдии до того, как полностью посвятил себя изучению линейной перспективы и рисованию животных. Точность, требуемая в этом ремесле, заставляла художников изучать моделирование человеческих форм и способствовала тому грубому натурализму, который был характерен для их картин. Тщательное наблюдение, тщательное подражание какому-то реальному человеку — Сандро из вашей мастерской или Чекко с рыночной площади — стало предметом гордости художников. Более не очарованные мечтами средневекового мистицизма и неспособные на данный момент воплотить идеалы фантазии в реальность, они тем временем сделали великое открытие, что тело человека — это чудо красоты, каждая конечность — божественное чудо, каждый мускул — радость, столь же великая, как созерцание звезд или цветов. Многие отталкивающие в картинах Поллахуоли и Андреа дель Кастаньо, лидеров этого направления реализма, вызвано восхищением недавно изученным механизмом человеческой формы. Похоже, они мало заботились о выборе своих типов или о том, чтобы подчеркнуть выразительность, пока им удавалось с точностью изобразить стоящего перед ними человека.^[165] Им было достаточно привлекательности среднего человека; трудности воспроизведения того, что они видели, истощили их силы. Таким образом, шедевры, на которые они поставили свою репутацию, показывают, что они соперничают со славой мастеров, в то время как лишь кое-где, по большей части на второстепенных картинах, поэт, который был в них, видит свет. Брунеллески сказал Донателло правду, когда сказал, что его Христос был распятым *контадино*. Стремясь овладеть искусством лепки и стремясь прежде всего к точности, скульптор забыл, что от распятия требуется нечто большее, чем тщательное изучение крепкого крестьянского мальчика.

История, относящаяся к несколько более позднему времени, еще больше иллюстрирует зависимость произведения искусства от модели во Флоренции эпохи Возрождения. Якопо Сансовино изготовил статую юноши "Вакх" в точном подражании юноше по имени Пиппо Фабро. Часами позируя обнаженным в холодной студии, Пиппо заболел и в конце концов сошел с ума. В своем безумии он часто принимал позу "Вакха", которому была принесена в жертву его жизнь и который теперь является его портретом. Легенда о художнике, который держал свою модель на кресте, чтобы более точно изобразить агонию смерти через распятие, — всего лишь миф о реалистическом методе, доведенном до логического предела.

Пьеро делла Франческа, уроженец Борго-Сан-Сеполькро и ученик Доменико Венециано, должен быть отнесен к числу художников того периода, которые совершенствовали свое искусство с помощью научных исследований. Он развил принципы правильного рисунка и объемной лепки настолько, насколько это возможно для человеческого гения, и написал трактат о перспективе на вульгарном языке. Но это не единственные его заслуги перед славой. Достоинством портретной живописи, возвышенностью стиля и определенной поэтической торжественностью воображения он возвышал себя над уровнем массы своих современников. Те, кто однажды видел его фреску "Воскресение" в зале Compagnia della Misericordia в Борго Сан-Сеполькро, никогда не забудут глубокое впечатление одиночества и отчужденности от всего земного, производимое ею. Не столько восхитительная группировка и виртуозный рисунок четырех спящих солдат или даже величественный образ Христа, без усилий выходящего из могилы, сколько передача настроения, которое почувствовал художник и вложил в наши души, что делает эту картину, безусловно, самой грандиозной, самой поэтической и самой внушающей благоговейный трепет картиной Воскресения. Пейзаж прост и суров, с холодным светом рассвета перед восходом солнца. Одевание восходящего Христа окрашено в цвета сияния, подобные самым ранним утренним облакам; и Его спокойные глаза, в которых все еще витает тайна могильного сна, кажется, устремлены далеко за пределы нашего зрения, в область вечного и безграничного. Таким образом, с Пьеро в качестве мистагога мы входим во внутреннее святилище глубокого религиозного откровения. Та же высокая способность к воображению характерна для фрески "Сон Константина" в Сан-Франческо в Ареццо, где, можно сказать мимоходом, изучающий искусство должен научиться оценивать, что мог сделать Пьеро в плане точного ракурса, мощного очерчивания твердых тел и благородного обращения с драпировками. ^[166] Пьеро, опять же, мы обязаны самыми драгоценными портретами двух итальянских принцев, Сигизмондо Пандольфо Малатеста и Федерико Урбинского, шедеврами ^[167] верности природе и добротного исполнения.

Помимо множества великих картин, вызывающих наше восхищение, Пьеро претендует на звание учителя Мелоццо да Форли и Луки Синьорелли. Мало что осталось, чтобы показать величие Мелоццо; но фресок, сохранившихся на Квиринале, достаточно, чтобы доказать, что он продолжил серьезную и возвышенную манеру своего мастера. ^[168] Синьорелли носит имя, прославленное в первом ряду итальянских художников; и вскоре говорить о нем станет моим долгом. Особой заслугой этих художников было возвысить идеал формы и стремиться к возвышенности, не сходя с пути добросовестного труда в эпоху, поглощенную, с одной стороны, техничностью и натурализмом, с другой - декоративной привлекательностью и пиетизмом.

В то время как флорентийские и умбро-тоscanские мастера совершенствовали искусство точного дизайна, аналогичное направление научных исследований было дано художникам Северной Италии в Падуе. Майкл Савонарола, написавший свой панегирик Падуе около 1440 года, прямо упоминает Перспективу как раздел философии, преподаваемый в средней школе; ^[169] и влияние Франческо Скварционе, хотя и преувеличенное Вазари, не было незначительным. Этот человек, начавший жизнь портным или вышивальщиком, рано заинтересовался изобразительным искусством. Как и Кириак Анконский, у него был вкус к путешествиям и коллекционированию, ^[170] посещал священную землю Греции и жил в различных городах Италии, повсюду делая рисунки, копируя картины, снимая слепки со статуй и собирая заметки о реликвиях древности, а также о методах, практикуемых современными художниками. Вооружившись этими пособиями для учебы, Скварционе вернулся в Падую, свою родную

страну, где открыл своего рода школу для художников. Ясно, что сам он был не столько художником, сколько любителем живописи, склонным к преподаванию и убежденным, основанным на гуманистических инстинктах своего времени, что правильный путь обучения - это подражание античному. Говорят, что за свою карьеру он обучил не менее 137 учеников, обучая своих учеников выставке слепков и рисунков и обучая их науке перспективы.^[171] Из его мастерской вышел могущественный Андреа Мантенья, творчество всей жизни которого, один из самых значимых моментов в истории современного искусства, будет подробно рассмотрено в следующей главе. Пока достаточно отметить, что через Скварчионе научное и гуманистическое движение пятнадцатого века было передано искусству Северной Италии. Там, как и во Флоренции, живопись была отделена от церковной традиции, и новую отправную точку искали в изучении математических принципов и стремлении к форме ради нее самой.

Не пытаясь подробно описывать историю живописи в этот период разделенной энергии и разнообразных усилий, здесь необходимо отвлечься в сторону и обратить внимание на тех мастеров пятнадцатого века, на которых сравнительно не повлияли схоластические исследования их современников. Из них самым ранним и наиболее заметным был Джентиле да Фабриано, последний великий художник губбийской школы.^[172] В преддверии его шедевра во Флоренции есть небольшое панно, которое привлекает внимание как одна из самых ранних попыток изобразить восход солнца. Солнце только что взошло над одним из тех голых крутых склонов холмов, которые так характерны для центральноитальянского пейзажа. Часть страны остается нетронутой утром, холодной и серой: остальная часть посеребрена ровным светом, косо падающим на полированные листья и красные плоды апельсиновых деревьев и отбрасывающим тени от оливковых ветвей на борозды свежеспаханного поля. По дороге путешествуют Иосиф, Мария и младенец Христос, так что вы можете назвать этот маленький пейзаж "Бегством в Египет", если хотите. Джентиле, при всем его умбрийском пиетизме, был художником, для которого прекрасные виды земли имели исключительную ценность. Богатые костюмы восточных королей, свита их слуг, ястребы и лошади, гончие и обезьяны нарисованы им со скрупулезной точностью; и ничто не может быть более верным природе, чем полевые цветы, которые он скопировал в рамке этой картины. И все же мы видим, что, хотя он по-своему ощущал натуралистический импульс той эпохи, у него едва ли было что-то общее с такими мастерами, как Уччелло или Вероккио.

Тем более фра Анджелико. Из всех художников этого периода он наиболее успешно сопротивлялся веяниям Возрождения и совершенствовал искусство, которое мало было связано с сочувствием к внешнему миру. Он считал грехом изучать или имитировать обнаженную форму, и его самые прекрасные лица кажутся скопированными с ангелов, виденных в видениях, а не с каких-либо сынов человеческих. В то время как художники вокруг него были поглощены овладением законами геометрии и анатомии, фра Анджелико стремился выразить внутреннюю жизнь обожающей души. Лишь столько реализма, будь то в изображении тела и его драпировки или на фоне пейзажа, сколько казалось необходимым для передачи эмоций или для изложения истории, нашло отражение в его картинах. Послание, которое они передают, почти так же идеально могло бы быть передано на лютне или виоле. Его мир странен — мир не холмов, полей, цветов и людей из плоти и крови, но тот, где люди - воплощенный экстаз, краски - оттенки вечерних облаков или апокалиптических драгоценностей, пейзаж - поток света или фон из подсвеченного золота. Его мистические сады, где искупленные души обнимаются и танцуют с ангелами на лужайках за пределами Города Агнца, подобны тем, по которым никогда не ступала нога человека ни в одном земном раю.

Перед критикой стоит трудная задача оценить достоинства нескольких художников того времени. Ясно, что мы должны смотреть не на фра Анджелико, а на Мазаччо как на прогрессивные силы, которые вели искусство вперед к полному завершению. И все же очарование Мазаччо ничто по сравнению с тем, что приковывает нас к священным и страстным грезам фьезоланского монаха. Мазаччо имел неоценимую ценность для своих современников. Фра Анджелико, теперь, когда мы знаем все, чему Мазаччо может научить, обладает качеством настолько уникальным, что мы снова и снова возвращаемся к созерцанию его видений. Таким образом, часто случается, что мы поддаемся искушению преувеличить историческое значение одного художника, потому что он трогает нас каким-то особенным качеством, и переоценивать внутреннюю ценность другого, потому что он был движущей силой в свою эпоху. Ученик, способный различать различные виды совершенства и различные титулы, вызывающие теплые воспоминания, должен решительно противостоять обоим этим искушениям. Изучение истории итальянской живописи подобно путешествию по постоянно расширяющейся реке, истоками которой являются Джотто и Мазаччо, Гирландаджо, Синьорелли и Мантенья. Мы должны свернуть в сторону и высадиться на берег, чтобы посетить отражающее небеса озеро, замкнутое и уединенное, называемое Анджелико.

Беноццо Гоццоли, ученик фра Анджелико, но ни в коем случае не продолжатель его традиции, демонстрирует смешение нескольких стилей гением, обладающим не столько творческой, сколько ассимиляционной силой. То, что он живо интересовался проблемами перспективы и ракурса и что ни одно из знаний, собранных его коллегами по работе, не ускользнуло от него, в достаточной степени доказывается его фресками в Пизе. Его композиции богаты архитектурными деталями, не всегда подобранными с чистым вкусом, но написанными с почти детским восторгом от великолепия зданий. Причудливые птицы, звери и рептилии заполняют его пейзажи, в то время как его воображение буйствует в скалах и реках, всевозможных деревьях и деревенских происшествиях, заимствованных из реальной жизни. В то же время он испытывал такое же удовольствие, как Джентиле да Фабриано, изображая пышность и обстоятельства зрелища, и ни один флорентинец пятнадцатого века не любил так сильно собирать персонажей современной истории в группы.^[173] Таким образом, он показал себя чувствительным к главным влияниям раннего Возрождения и соединил научные и натуралистические тенденции своей эпохи в манере, не лишенной исконной поэзии. Чего ему не хватало, так это глубины чувств, ощущения благородной формы, изначальной силы великого ума. Его выдуманная поэзия, хотя и обильная и разнообразная, была обязана своим очарованием неизученному изяществу импровизации, и он часто брался за сюжеты, где его идиллический, а не драматический гений не мог его поддержать. Трудно, например, понять, как М. Рио мог бы посвятить две страницы "Разрушению Содома" Гоццоли, столь сравнительно невпечатляющему, несмотря на совокупность эпизодов, когда он одним словом проходит мимо "Молний" Синьорелли, столь трагичных в своей ужасающей простоте.^[174]

Поразительная быстрота исполнения этого художника позволила ему создать почти бесчисленное количество декоративных работ. Лучшие из них - фрески Пизанской площади Кампо Санто, флорентийского дворца Риккарди, Сан-Джеминьяно и Монтефалько. О Гоццоли хорошо сказали, что, хотя он пытался создавать грандиозные сюжеты в большом масштабе, он не смог подняться над ограничениями стиля, более приспособленного к декору *кассони*, чем к фрескам.^[175] Однако в пределах его собственных возможностей есть несколько более увлекательных художников. Его любовь к свежей природе — к охотникам в лесу ночью или на рассвете, к собирателям винограда среди виноградников, к праздничным отрядам кавалеров и

пажей, к брачным танцам юношей и дев - придает восхитительную радость композициям, лишенным простоты Джотто и достоинства Мазаччо. ^[176] Никто лучше не знал, как изобразить ссоры маленьких мальчиков в детской, или смех служанок, или детей, несущих свои книги в школу; ^[177] и когда идиллический гений этого человека был применен к более серьезным темам, его фантазия снабдила его множеством ангелов, машущих радужными крыльями над прекрасными смертными лицами. Стаи их гнездятся, как голуби, на крыше вифлеемской хижины или толпятся вокруг младенца Христа. ^[178]

Из этих наблюдений над стилем Беноццо Гоццолли видно, что в эволюции культуры Возрождения его можно сравнить с поэтами-романтиками, для которых жизнерадостность природы и радость, которая приходит к людям от жизни в многоцветном мире неиссякаемого восторга, были достаточными источниками вдохновения. Наконец, следует упомянуть, что он пользовался покровительством и дружбой князей Медичи.

Другим художником, пользующимся благосклонностью Медичи, был фра Филиппо Липпи, чья жизнь и творчество были похожи на отклонение любящего удовольствия темперамента от его естественной сферы ради служения Церкви. Оставшись сиротой в возрасте двух лет, он был воспитан тетей, которая поместила его, восьмилетнего мальчика, в монастырь Кармине во Флоренции. К монашеским обязанностям у него не было призвания, и неправильности его поведения вызывали скандал даже в тот век циничной снисходительности. Едва ли можно сомневаться в том, что раскол между его практикой и профессией способствовал унижению и вульгаризации гения с прекрасным воображением, в то время как нетрадиционная работа по украшению хоров и росписи алтарных частей приукрасила крылья его стремительного духа скучностью рутины, отдающей лицемерием. Привязанный к священным предметам, он был слишком склонен делать ангелов из уличных мальчишки и писать портреты своих крестьянских любовниц, влюбленных в девственниц. ^[179] Его тонкое чувство естественной красоты придавало особое очарование этой ложной трактовке религиозных тем. Ничто, например, не может быть более привлекательным, чем ряды ангелов с лилиями в его "Коронации Девы"; ^[180] и все же, при ближайшем рассмотрении, мы обнаруживаем, что у них нет небесных качеств формы или черт. Их грация земна, и дух, которым веет от картины, — это красота цвета, спокойного и в то же время сияющего, сочетающего нежный синий и зеленый цвета с белизной, лишенной ослепления. Красоты, равно как и недостатки таких композиций, заставляют нас сожалеть о том, что фра Филиппо так и не нашел более благоприятной сферы для своего воображения. Как художник, пишущий наполовину юмористические, наполовину патетические сюжеты, или как иллюстратор романтических историй, мы думаем, что он мог бы снискать славу, с которой могут соперничать только величайшие колористы. Одну такую картину ему было поручено написать, и это его шедевр. В расцвете сил ему было поручено украсить хоры кафедрального собора в Прато легендами о святом Иоанне Крестителе и святом Стефане. Все эти фрески примечательны своим твердым пониманием реальности в портретах флорентийских знаменитостей и гармоничным расположением групп; но сцена Саломеи, танцующей перед Иродом, является лучшей по своему поэтическому чувству. Ее движение по залу перед тираном и его гостями за столом, причудливое развешивание ее драпировки, благовоспитанное восхищение зрителей, их ужас, когда она подносит голову Крестителя к Иродиаде, и слабое лицо наполовину раскаивающегося Ирода выражены с драматической силой, свидетельствующей о гении поэта-живописца. И еще более прекрасны, чем Саломея, две девушки, заключенные в объятия друг друга рядом с Иродиадой на помосте. Естественная и спонтанная мелодия, присутствующая не только в предполагаемых движениях этой сцены, но и

в цвете, выборе формы и обращении с драпировками, делает ее одной из самых музыкальных картин, когда-либо написанных.

Фра Филиппо не добился такого успеха в хоре кафедрального собора в Сполето, где он взялся писать сцены из жизни Пресвятой Богородицы. И все же те, кто не осматривал эти фрески, разрушенные в своем обветшании и испорченные глупой реставрацией, не могут составить правильного представления о скрытых способностях этого великого мастера. Весь полукупол над трибуной заполнен изображением "Коронации Мадонны". Круглая радуга окружает и ее, и Христа. Она стоит на коленях, окруженная огненными лучами, прославленная своим вознесением на небеса. Христос восседает на троне, и рядом с Ним стоит сиденье, приготовленное для Его матери, как только корона, которую Он возложит на ее голову, сделает ее королевой. Из внешних чертогов небес, переполненных множеством небесных существ, толпятся ангелы, нарушая линии призматического ореола, как будто пыл их радости едва ли можно подавить; в то время как вечный свет Божий проливает сияние сверху, а далеко внизу лежит земля с уменьшившимися солнцем и луной. Смелость замысла этой уникальной фрески раскрывает гения, способного справиться с такими проблемами, какие решал Тинторетто. Фра Филиппо умер в Сполето и оставил свою работу незаконченной на попечение своего помощника, фра Диаманте. Над его могилой по приказу Лоренцо Медичи был установлен памятник, а Полициано написал латинские двустишия в память о славе художника, высоко ценимого своими покровителями.

Место, отведенное на этих страницах фра Липпо Липпи, оправдано не только совершенством его собственных работ, но и влиянием, которое он оказал на двух лучших флорентийских художников пятнадцатого века. Был ли Филиппино Липпи на самом деле его сыном от Лукреции Бути, послушницы, которую он, как говорят, забрал из ее монастыря в Прато, было поставлено под сомнение недавними критиками; но они не приводят никаких положительных аргументов в пользу дискредитации истории Вазари.^[181] Однако не может быть никаких сомнений в том, что Братству, будь то его отец или только учитель, Филиппино был обязан своим стилем. Его величайшие работы были написаны в продолжение фресок Мазаччо в Кармине во Флоренции. Лучшим доказательством их превосходства является то, что мы считаем их достойными занимать то место, которое они занимают, и что Рафаэль перенес один из их мотивов - фигуру Святого Павла, обращающегося к Святому Петру в тюрьме, в свою карикатуру на "Холм Марса". Того, что он не был столь совершенен в искусстве композиции, как Мазаччо, что его цветовая гамма менее приятна и что его стилю в целом недостает возвышенности его могущественного предшественника, недостаточно, чтобы поставить его в какое-либо унижительное положение неполноценности.^[182] Что больше всего интересует исследователя эпохи Возрождения в творчестве Филиппино, так это мощное воздействие возрожденного классицизма на его манеру. Это лучше прослеживается в часовне Караффа Святой Марии sopra Минервы в Риме и в капелле Строцци Святой Марии Новеллы во Флоренции, чем в "Кармине". "Триумф Святого Фомы Аквинского" и "Чудо Святого Иоанна" примечательны почти наглой демонстрацией римских древностей — не изучаемых, их едва ли нужно наблюдать, с научной точностью Альмы Тадемы — ибо такой науки не существовало в пятнадцатом веке, — но выставляемых напоказ со своего рода страстью. К этому восхищению антикварными деталями Филиппино добавил резкие жесты, странные позы и вычурные драпировки, добившись общего результата, впечатляющего благодаря энергии художника, но причудливого и непривлекательного.

Сандро Боттичелли, другой ученик фра Липпо, носит более знаменательное имя. Он один из тех художников, которых очень уважали в их дни, которые пострадали от превосходства непосредственных преемников и которым из сочувствия, вызванного длительным изучением XV века, мы в последнее время воздаем запоздалые и, возможно, преувеличенные почести.^[183] Его коллеги по работе, похоже, восхищались им как способным рисовальщиком, одаренным редким, хотя и причудливым воображением; но никто не признавал в нем лидера своего времени. Для нас он имеет почти уникальную ценность как представляющий смешение античной и современной фантазии в переходный момент, как воплощающий в некоторых своих картинах тончайшие мысли и чувства людей, для которых классические мифы снова начинали жить, в то время как в сфере ортодоксии робко зарождались новые догадки.^[184] Самоуверенная чувственность еще не побуждала художников заменять тяжелую работу своего мозга витиеватой риторикой; да и знаний об античности было недостаточно, чтобы сделать возможным рабское подражание греческим или римским фрагментам. Тем не менее, наука уже привнесла новый элемент в культуру нации. Без сомнения, художники с некоторым удивлением услышали о фавнах и силванах, а также о рождении Афродиты из волн. Такие басни глубоко завладели их воображением, побудив к созданию странных и изящных творений, порождений их собственной мысли, а не простых копий мрамора, которые можно увидеть в галереях статуй. Само несовершенство этих картин придает им ценность в глазах студента, помогая ему понять, как именно открытия гуманистов повлияли на художественное восприятие Италии.

В мифологических работах Боттичелли всегда присутствует элемент аллегии, напоминающий о средневековье и делающий их гораздо более соответствующими чувствам пятнадцатого века, чем мифам, которые они иллюстрируют. Его картина "Весна", написанная отрывком из Лукреция,^[185] изысканно поэтична; и все же истинный дух латинского стиха не был схвачен — сделать это потребовало бы напряжения энергии Тициана, — но было добавлено нечто особенное для художника и значимое для медицинской науки. В его стиле нет ни капли римской широты и свободы; Венера и ее Грации даже меланхоличны, а в их движениях чувствуется наигранность. Это сочетание или смешение художественных импульсов у Боттичелли, эта трактовка языческих тем в духе средневекового мистицизма иногда заканчивались гротеском. Было бы достаточно привести беременную "Афродиту" из Национальной галереи, если бы "Марс и Венера" из той же коллекции не были еще более ярким примером. Марс - молодой флорентинец, чья шея и грудь прекрасно изучены с натуры, но чьи ноги и живот, принадлежащие, без сомнения, одной и той же модели, далеки от героической формы. Он крепко спит, опустив уголки рта, как будто вот-вот захрапит. Напротив сидит женщина, усталая и изможденная, с головы до ног закутанная в тонкое одеяние, которое любил Боттичелли. Завершают композицию четыре маленьких козлоногих купидончика, играющих с доспехами спящего мальчика. Эти распутные любви превосходно задуманы и изысканно нарисованы; и действительно, ни один рисунок не может сравниться по красоте с линией, которая ведет от бока вдоль ребер и руки Марса до его поднятого локтя. Весь дизайн, как и одна из картин Пьеро ди Козимо в другом ключе, производит сильное впечатление на ум, отчасти из-за странности обращения, отчасти из-за тщательной работы, а отчасти из-за индивидуальности художника. Нам доставляет острое удовольствие ощущать, как именно такой художник, как Боттичелли, применил сухой натурализм раннего флорентийского Возрождения, а также свое собственное оригинальное воображение к предмету, который он не совсем понял. И все же правы ли мы, предполагая, что он имел в виду женскую фигуру в этой группе для Афродиты, а

спящего мужчину - для Ареса? Грек или римлянин отверг бы эту картину как несоответствующую мифу о Марсе и Венере; и можно было бы справедливо усомниться в том, что Боттичелли хотел быть не столько описательным, сколько символическим. Лицо и поза этой необразованной Венеры, бодрой и меланхоличной, напротив своего храпящего любовника, кажется, символизируют унижения, которые женщинам, возможно, придется терпеть от наглых и вздорных парней, которым только юность может рекомендовать их. Однако такая интерпретация звучит как сатира. Нам остается гадать, создавал ли Боттичелли свою композицию для аллегории неводержанности, так называемой Венеры, олицетворяющей какие-то моральные качества.

"Рождение Афродиты" Боттичелли выражает этот преходящий момент в истории Возрождения с большей яркостью. Ни один художник не смог бы создать более изящно очерченную фигуру, чем фигура его Венеры, которую зефиры уносят на берег без единого покрывала, кроме ее золотистых волос. Розы падают на взъерошенные волны, и юные боги воздуха переплетаются руками и ногами, пока плывут. В картине "Весна" тот же выбор формы, та же чистота линий, то же редкое переплетение ветвей. Может показаться, что Боттичелли хотел, чтобы каждое сочленение тела выражало какой-то смысл, и это, хотя и повышает ценность его работ для сочувствующих студентов, часто приводит его на грань аффектации. Ничто, кроме налета аффектации в переплетенных пальцах Рафаэля и Тобиаса, не портит красоты одной из лучших картин Боттичелли в Турине. Глядя на них, мы ощущаем тот же диссонанс, что и при чтении случайных *кончетти* у Петрарки; и с каждым разом этот диссонанс причиняет нам все большую боль, потому что мы знаем, что он проистекает из их особого качества, доведенного до крайности.

Чувствительность Боттичелли к тонкостям рисунка придавала особый характер всем его работам. Часто обращали внимание на красоту его роз.^[186] Каждый завиток их хрупких лепестков выполнен с такой тщательностью, как если бы это были руки или ноги Граций. Возможно, это не просто фантазия - представить, что венчик раскрытой розы навел Боттичелли на мысль о композиции его самой известной картины - круглой "Коронация Богородицы" в музее Уффици. Этот шедевр сочетает в себе все лучшие качества Боттичелли. Из-за редкой красоты лиц он уникален, в то время как мистическое спокойствие и покорность, столь неуместные в его Афродитах, находят смысл здесь^[187]. В Италии есть только одна картина, "Мадонна с младенцем и Святой Екатериной" в пейзаже Боккаччино да Кремона, которая в какой-либо степени может соперничать по своеобразной красоте своих типов^[188].

Сандро Боттичелли не был великим художником в том же смысле, что Андреа Мантенья. Но он был настоящим поэтом в пределах определенной сферы. Мы должны искать параллель с ним среди авторов стихов, а не среди художников его времени. Некоторые из строф Полициано и Боярдо, в частности, могли быть написаны для объяснения его картин, или его картины могли быть нарисованы для иллюстрации их стихов^[189]. И у Полициано, и у Боярдо мы находим то же прикосновение к античным вещам, что и у Боттичелли; и это делает его чуть ли не самым полезным художником для читателей ренессансной поэзии.

Имя Пьеро ди Козимо было случайно упомянуто в связи с именем Боттичелли; и хотя его жизнь выходит за рамки, отведенные для этой главы, так много связей связывают его с классом художников, о которых я говорил, что я не могу найти лучшего места, чтобы рассказать о нем, чем это. Его биография составляет одну из самых забавных глав в творчестве Вазари, который с

большим удовольствием отмечал своеобразный юмор и эксцентричные привычки Пьеро, и чье описание придуманного им карнавального триумфа является одним из наших самых ценных документов, иллюстрирующих зрелища эпохи Возрождения.^[190] То, что роднит его с Боттичелли, - это романтическая трактовка классической мифологии, лучше всего воплощенная в его картинах "Сказка о Персее и Андромеде".^[191] Пьеро по натуре и роду занятий был художником-декоратором; конструирование автомобилей для театрализованных представлений, украшение жилых комнат и брачных сундуков повлияли на весь его стиль, сделав его менее независимым и более причудливым, чем у Боттичелли. Основную часть его композиций занимает пейзаж, состоящий из странной смеси самых эксцентричных деталей — скал, нависающих над голубыми заливами, морских пещер и фантастических горных хребтов. Группы маленьких фигурок, расположенных на этих пространствах, рассказывают историю, и лучшее изобретение художника расточено на форму чудовищных существ, подобных дракону, убитому Персеем. Здесь нет попытки трактовать классическую тему в классическом духе: сделать это и потерпеть неудачу в этом деле оставалось за Челлини.^[192] Напротив, перед нами образ орка, каким он представлялся воображению Ариосто, — существа, заимствованного из романтики и созданного для того, чтобы играть свою роль в греческом мифе. Та же критика применима и к картине Пьеро, изображающей убитую Прокрис, за которой наблюдает лесной Сатир.^[193] Создавая своего сатира, художник не прибегал к какому-либо античному барельефу, но вообразил себе существо наполовину человеческое, наполовину звериное, и все же вполне реальное; в Прокриде он изобразил не греческую нимфу, а девушку из Флоренции. Диковинные животные и яркие цветы, представленные на фоне пейзажа, еще больше выводят объект из сферы классической трактовки. Флорентийский реализм и причудливая фантазия, таким образом, любопытно сочетаются, и художественный результат может быть с пользой изучен в свете, который он проливает на так называемое язычество раннего Возрождения. Фантазия в тот момент была более свободной, чем тогда, когда превосходное знание античности создало спрос на репродуктивное искусство, и когда художники думали не столько о значении басни для самих себя, сколько о ее возможности быть использованными в качестве механизма для демонстрации эрудиции.

Остается поговорить о художнике, который завершает и в то же время собирает воедино всю традицию этого периода. Доменико Гирландайо заслуживает этого почетного места не потому, что у него была острейшая интуиция, глубочайшая мысль, сильнейшая страсть, тончайшая фантазия, самое возвышенное воображение — ибо во всех этих аспектах он превосходил тех или иных своих современников или предшественников, — а потому, что его интеллект был наиболее всеобъемлющим, а владение искусством - наиболее совершенным. Его жизнь длилась с 1449 по 1498 год, и он не проявил себя как художник, пока ему не перевалило за тридцать.^[194] Следовательно, он должным образом не укладывается в рамки 1470 года, примерно соответствующие этому переходному возрасту в живописи. Но по стилю и духу он принадлежал к ней, восстановив в своем собственном творчестве качества, которые мы находим рассеянными у второстепенных художников пятнадцатого века, и придав им единство слияния в широкой и ясной манере. Подобно художникам, о которых до сих пор шла речь, он стремился к полному Возрождению; однако он не достиг его ни в идеальности, ни в свободе. Его искусство — это искусство только понимания; и к этому мастера золотого века добавили сияние, возвышенность, изящество, страсть - качества воображения, недоступные таким людям, как Гирландайо.

Критик почти неохотно чувствует себя обязанным назвать этого могущественного, но прозаичного художника Джотто пятнадцатого века во Флоренции, ангелом-хранителем эпохи, начало которой положил Мазаччо. Он был непревзойденным мастером науки, собранной его предшественниками. Никто не превзошел его в использовании фрески. Его упорядоченная композиция в распределении фигур и использовании архитектурных аксессуаров достойна всяческих похвал; его портретная живопись величественна и мощна; ^[195] его выбор формы и обращение с драпировкой благородны. И все же мы не можем не отметить недостаток у него более тонкого чувства красоты, отсутствие поэтического вдохновения или чувства в его работах, банальность его цвета и утомительное повторение рассчитанных эффектов. Он никогда не привлекает внимания оригинальными выходками и не очаровывает нас изысканностью наводящей на размышления фантазии. Он всегда находится на уровне своих собственных достижений, так что в конце концов мы так же устали от умелого Гирландахо, как афиняне от простого Аристиды. Однако кто, как не Гирландахо, мог бы написать фрески "С. Фина" в Сан-Джеминьяно, фреска "Смерть святого Франциска" в Сан-Тринита во Флоренции или, опять же, фреска "Рождение Богородицы" в Сан-Мария-Новелла? Есть что-то раздражающее в чистом здравом смысле, привнесенном в искусство, и шедевры Гирландахо являются апофеозом этого качества. Как правильно, как рассудительно, как прозорливо, как математически упорядочено! мы восклицаем, но смотрим без эмоций и отворачиваемся без сожаления. Нас не раздражает, когда мы читаем, как Гирландахо обычно ругал своих подмастерьев за пренебрежение тривиальными заказами, которые могли бы наполнить его кошелек деньгами. Схожие черты характера причиняют нам боль, вызывая чувство неприличия в Перуджино. Они гармонируют со всем, что мы чувствуем к творчеству Гирландахо. Горько сознавать, что Микеланджело никогда не находил достаточно места или времени для своих обширных замыслов в скульптуре. Отрадно думать, что Гирландахо напрасно вздыхал, когда ему дали нарисовать контур стен Флоренции. Как бы он покрыл их композициями, величественными, плавными, легкими, трезвыми и неспособными возбудить в душе какое-либо чувство!

Хотя Гирландахо не доставало почти всех истинно поэтических качеств, он сочетал искусство распределения фигур в данном пространстве с перспективой, хорошим знанием обнаженной натуры и правдивостью по отношению к природе в большем совершенстве, чем любой другой художник той эпохи, которую он представляет; и поскольку именно это было подарком той эпохи великим мастерам Возрождения, мы отводим ему почетное историческое место. Следует добавить, что, как почти все художники той эпохи, он обращался со священными и мирскими, древними и современными сюжетами в одном стиле, представляя современные обычаи и костюмы. Поэтому его картины ценны своими портретами и иллюстрациями флорентийской жизни. Фреска была его любимым средством; и в этом предпочтении он показал себя истинным мастером флорентийской школы; но говорят, что он утверждал, что мозаика, как более долговечная, превосходила настенную живопись. Это высказывание, если оно достоверно, оправдывает нашу критику его хладнокровных достижений как художника.

Рассматривая местность, пройденную в этой и предыдущей главах, мы обнаруживаем, что живопись Тосканы, и в особенности ее флорентийская часть, привлекла к себе внимание. Характерно для следующей эпохи, что другие районы Италии начали вносить свой важный вклад в общую культуру нации. Сила, возникшая в Тоскане, росла и разрасталась до тех пор, пока каждая часть страны не приняла участие в движении, которое Флоренция первой начала распространять. То, что происходило в науке, начало проявляться и в искусстве, ибо один и тот же закон роста и распространения одинаково влиял и на то, и на другое; и таким образом,

местные различия итальянцев были до некоторой степени устранены. Нация, которой так и не суждено было обрести политическое единство в эпоху Возрождения, обрела, наконец, интеллектуальное единство в лице своих художников и учеников, что дает нам право говорить о великих людях золотого периода как об итальянцах, а не как о гражданах того или иного города. В средние века Объединенная Италия была идеей таких теоретиков, как Данте, которые мечтали о ее фактическом господстве под властью ее императора в Риме. Доводы, которым они доверяли, оказались ошибочными, и их надежды рухнули. Вместо политической империи "De Monarchia" была создана духовная империя, и итальянцы никогда не были более могущественны в Европе, чем тогда, когда их священный город был разграблен имперскими бандитами в 1527 году. Необходимо, рискуя повториться, довести этот момент до сведения читателя, хотя бы в качестве извинения за метод обращения, которому мы будем следовать в следующей главе, где художники периода среднего Возрождения будут рассмотрены не столько в связи с их школами и городами, сколько как представители итальянского духа.

Поскольку интеллектуальное единство, достигнутое итальянцами в эпоху Возрождения, было достигнуто главным образом благодаря флорентийцам, настало время пересмотреть прямое влияние, которое оказало искусство Флоренции в пятнадцатом веке. Я выбрал Гирландайо как представителя живописи того периода. Я также выразил мнение, что его стиль необычайно холоден и прозаичен, и намекнул, что это прозаическое и холодное качество было вызвано недостатком эмоционального энтузиазма, озабоченностью конечными целями. В этом Гирландайо всего лишь отразил характер своего времени — тот характер, который Козимо Медичи, величайший покровитель искусства и науки во Флоренции до 1470 года, олицетворял в своей жизни и в своей государственной политике. Поэтому нам следует принять во внимание характер покровительства, оказываемого Медичи искусству. Чрезмерные похвалы и порицания сыпались на этих принцев-бюргеров почти в равных количествах; так что, если бы мы положили Роско и Рио, как представителей противоположных взглядов, на чаши весов вместе, они уравнивали бы друг друга и заставили бы индекс колебаться. Это голое утверждение предостерегает критика от осторожности и склоняет его принять промежуточный вывод о том, что ни Медичи, ни художники не могли избежать условий своего века. С одной стороны, против Медичи особо выдвигается обвинение в том, что они поощряли чувственный и мирской стиль искусства, нанимая художников для украшения своих дворцов обнаженными фигурами и соблазняя их перейти от священных сюжетов к мирским. И все же Козимо отдавал приказы Донателло для его "Давида" и "Юдифи", нанимал Микеллоццо и Брунеллески строить для него монастыри и церкви и наполнил библиотеку Сан-Марко, где фра Анджелико писал картины, бесценной коллекцией рукописей. Его собственная часовня была украшена Беноццей Гоццолли. Фра Липпо Липпи и Микеланджело Буонарроти были домашними друзьями Лоренцо Медичи. Лео Баттиста Альберти был членом его философского общества. Единственным великим флорентийским художником, который не поддерживал теплых отношений с кругом Медичи, был Лионардо да Винчи. Это в достаточной степени показывает, что покровительство Медичи было соизмеримо случившимися произведениями флорентийского гения; и было бы нелегко продемонстрировать, что поощрение, столь широко демонстрируемое и так разумно используемое, могло в основном нанести ущерб искусству.

Однако в давней неприязни к принцам Медичи есть доля правды. Они поработили Флоренцию; и даже живопись не замедлила пострадать от удушающей атмосферы тирании. Лоренцо намеренно стремился ослабить народ роскошью, отчасти потому, что ему нравилась роскошная жизнь, отчасти потому, что он стремился к популярности, а отчасти потому, что в его

интересах было ослабить республиканские добродетели. Искусство, используемое для украшения триумфов и карнавальных представлений, стало инструментом беззаботного наслаждения; и нет сомнения, что даже серьезные художники без злой воли и нечистой совести отдавали свои силы на службу похотливым покровителям. "Per la città, в любом случае, fece tondi di sua mano e femine ignude assai", - говорит Вазари о Сандро Боттичелли, который впоследствии стал Пьяноне и отказался прикасаться к карандашу.^[196] Таким образом, мы можем разумно признать, что если бы Медичи никогда не завладели Флоренцией или если бы дух времени отличал их от тех, кем они были в возвышенности целей и благородстве сердца, искусство Италии эпохи Возрождения, возможно, демонстрировало бы меньше мирскости и материализма. Савонарола боролся против деморализации общества язычеством, как и против порабощения Флоренции ее тиранами; и поскольку Медичи были лидерами классического возрождения, а также деспотами умирающего государства, они справедливо несут львиную долю той вины, которая в целом падала на пороки их эпохи, осужденные пророком Святого Марка. Мы можем рассматривать это либо как исключительное несчастье для Италии, либо как сильнейший признак глубоко укоренившейся итальянской коррупции, что самые блестящие деятели культуры как во Флоренции, так и в Риме - Козимо, Лоренцо и Джованни Медичи — скорее способствовали, чем сдерживали пагубное влияние Возрождения, и усилили весом своего авторитета массовую тягу к чувственным развлечениям.

Между тем, то, что было по-настоящему великим и благородным в Италии эпохи Возрождения, нашло свой настоящий дом во Флоренции; где все еще правил дух свободы, хотя бы как идея; где население все еще было способно проникнуться сверхчувственным энтузиазмом; и где пламя современного интеллекта горело самым чистым, белоснежным блеском.

СНОСКИ:

[161]

См. Том I., *Эпоха деспотов*, стр. 12.

[162]

См. Том II., *Возрождение обучения*, стр. 122-129.

[163]

Его настоящее имя было Томмазо ди Сер Джованни, из семьи Скеджиа. Мазаччо по-тоскиански означает "Большой неповоротливый Том", точно так же, как Мазолино, его предполагаемый хозяин и коллега по работе, означает "Хорошенький маленький Том". Мазолино был Томмазо ди Кристоферио Фини, родившийся в 1384 году в Сан-Кроче. Сейчас считается, что у нас сохранилось очень мало его подлинных работ, за исключением фресок в Кастильоне ди Олона,

недалеко от Милана. Мазаччо родился в Сан-Джованни, в верхней долине реки Арно, в 1402 году. Он умер в Борне в 1429 году.

[164]

Его фамилия была Дони. Он родился около 1396 года и умер в возрасте около 73 лет. Говорят, что свое имя Уччелло он получил из-за пристрастия к рисованию птиц.

[165]

Смотрите выше, стр. 103, что было сказано о "Давиде" Вероккьо.

[166]

Рисунок, сделанный красным мелом для этого "Сна Константина", был опубликован по факсимиле Оттли в его *Итальянской школе дизайна*. Однако он ошибочно приписывает ее Джорджоне и называет "Неизвестным предметом".

[167]

Один в Сан-Франческо в Римини, другой в Уффици.

[168]

Общество Арундела недавно опубликовало "Двух ангелов", которые также скопировали настенную роспись Мелоццо с изображением Сикста IV. в Ватикане. Вполне вероятно, что картина из Королевской коллекции в Виндзоре, изображающая герцога Фредерика Урбинского, слушающего лекцию гуманиста, также является работой Мелоццо, сильно испорченной переделкой. См. Том II., *Возрождение обучения*, стр. 220.

[169]

Муратори, том. xxiv. 1181.

[170]

О Кириаке Анконском см. Том II., *Возрождение обучения*, стр. 113.

[171]

Услуги , оказанные Squarcione искусству , были подробно обсуждены господами . Кроу и Кавалькасель, *Живопись в Северной Италии*, том i, глава. 2. Я не могу не думать, что они недооценивают важность его школы.

[172]

Он родился между 1360 и 1370 годами, а около 1422 года поселился во Флоренции, где открыл *боттегу* в Сан-Тринита. В 1423 году он написал свой шедевр "Поклонение волхвов", который сейчас выставлен во Флорентийской академии художеств.

[173]

Посмотрите, например, ценные портреты семьи Медичи с Пичино и Полициано на фреске "Вавилонская башня" в Пизе.

[174]

L'Art Chrétien, vol. ii. p. 397.

[175]

То же самое замечание можно было бы сделать и о венецианце Бонифацио. Примечательно, что "Поклонение волхвов" всегда было излюбленной темой художников такого масштаба.

[176]

Я могу сослаться на картину "Охотники" в галерее Тейлора в Оксфорде, "Урожай Ноя" в Пизе, "Слуги волхвов" во дворце Риккарди и *Каролу* в "Браке Иакова и Рахили" в Пизе.

[177]

"Истории об Исааке и Измаиле, Иакове и Исаве" в Пизе и "История Святого Августина" в Сан-Джеминьяно. Ничто не может быть красивее школьников из последней серии. Группа маленьких мальчиков, которых сажают верхом на спину мальчика постарше для порки, - один из самых естественных эпизодов в живописи.

[178]

Часовня Риккарди.

[179]

Например, картина Мадонны, поклоняющейся младенцу Христу, поддерживаемому двумя ангелочками, в Уффици.

[180]

В Академии изящных искусств во Флоренции.

[181]

Кроу и Кавалькасель, том ii. глава I. 19. В практике итальянского искусства не было ничего более распространенного, чем то, что ученики брали свои имена от своих учителей точно так же, как они брали их от своих отцов, с помощью приставки *ди* или иначе.

[182]

Самая красивая из картин Филиппино - картина маслом "В Бадиа" во Флоренции, на которой изображена мадонна в сопровождении ангелов, диктующих историю ее жизни святому Бернарду. В этой прекраснейшей религиозной картине Филиппино вступает в прямое соперничество с Перуджино (смотрите ту же тему в Мюнхене), не страдая от контраста. Тип Богоматери, к которому стремился Боттичелли и другие мастера своего дела, кажется мне более совершенным у Филиппино, чем у кого-либо из его коллег по работе. Она женщина, изведавшая горе и ни в коей мере не выделяющаяся сиянием своей красоты среди дочерей земли. Именно безмерная любовь к матери своего Господа заставляет Святого Бернарда склониться перед ней с глазами, полными задумчивого обожания и безмолвного благоговения.

[183]

Изучение изящных искусств предлагает мало предметов, представляющих более любопытный интерес, чем превратности судьбы, через которые прошли художники типа Боттичелли, не стоящие, по общему признанию, на первом месте, но привлекательные из-за их связи с духом своего времени и печати *интимности*, наложенной на их работы. В прошлом столетии и начале нынешнего наше нынешнее увлечение Боттичелли сошло бы за легкое помешательство, потому что у него нет ни одного из качеств, которые тогда были в моде и с наибольшим энтузиазмом изучались, и потому что момент в истории культуры, который он так верно представляет, тогда был мало понят. Пророчество мистера Рескина, тенденции нашего лучшего современного искусства в живописи мистера Берн Джонса, особая нотка нашей модной в последнее время поэзии и, более всего, наше восхищение тонко поставленными психологическими проблемами среднего Возрождения вызвали своего рода преклонение перед этим превосходным художником и истинным поэтом.

[184]

Мой друг, пишущий мне из Италии, так отзывается о Боттичелли и художниках, связанных с ним: "Когда я спрашиваю себя, что именно я нахожу в нем очаровательного — например, какие из его картин или какой элемент в них присутствует, — я вынужден признать, что в нем есть налет язычества, элемент волшебной истории, *отголосок прекрасной ушедшей в прошлое мифологии, которую он нашел способ передать*". Слова, которые я выделил курсивом, кажутся мне очень верными. В то же время мы должны иметь в виду, что научное исследование природы в пятнадцатом веке еще не начало становиться между симпатизирующим интеллектом и внешним миром. Все еще существовала возможность того, что "ушедшая мифология", мечта поэтов и восторг художников, несомненно, казалась наилучшей формой выражения чувств, вызванных природой.

[185]

De Rerum Naturâ, lib. v. 737.

[186]

Фон из розового дерева на Мадонне, принадлежащей лорду Эльчо, является очаровательным примером ценности, которую придает бережное обращение с цветами.

[187]

Я не могу заставить себя согласиться с мнением мистера Патера о выражении лица Мадонны. Мне кажется, Боттичелли хотел изобразить смесь благоговения и спокойствия смертной матери, избранной для Сына Божьего. Иногда кажется, что он стремился передать больше, чем может вместить живопись; и, поскольку у него не было гения Лионардо, он придавал грусти, унынию или недовольству какое-то более тонкое настроение. После "Мадонны Уффици" самой прекрасной религиозной картиной Боттичелли, на мой взгляд, является "Рождество Христово", принадлежащее мистеру Фуллеру Мейтленду. Поэтическое воображение художника не создало ничего более грациозного и нежного, чем танец ангелов в воздухе вверху и объятия ангелов и пастухов на лужайках внизу.

[188]

В Академии изящных искусств в Венеции. Я не упоминаю эту картину как завершающую к знаменитому *тондо* Боттичелли. В лицах Святой Екатерины и Мадонны, однако, есть что-то от редкости, которая так поражает в этой работе.

[189]

Я мог бы упомянуть строфы 122-124 из "*Джостры*" Полициано, описывающие Венеру на коленях Марса; или строфы 99-107, описывающие рождение Венеры; а из "*Орландо Иннаморато*" Боярдо я мог бы процитировать эпизод о наказании Ринальдо любовью (часть ii, песнь xv. 43) или сказку о Сильванелле и Нарциссе (часть ii, песнь xvii. 49)..

[190]

Я надеюсь использовать этот отрывок в будущем разделе моей работы об итальянской поэзии эпохи Возрождения. Поэтому сейчас я пропускаю эту часть творчества Пьеро.

[191]

Галерея Уффици.

[192]

Посмотрите на барельеф на пьедестале его "Персея" в Лоджии Ланци.

[193]

В Национальной галерее.

[194]

Его фамилия была Доменико ди Куррадо ди Доффо Бигорди. Вероятно, в юности и раннем взрослении он работал ювелиром и получил свое имя художника благодаря ремеслу изготовления золотых веночков для флорентийских женщин. См. Вазари, том v., стр. 66.

[195]

Что, в конце концов, остается самым выдающимся качеством Гирландайо, так это его мощный рисунок характерных голов. Они столь же разнообразны, сколь и энергичны. Какой, должно быть, сильной нацией были флорентийцы, чувствуем мы, глядя на его фрески.

[196]

Во многих домах он собственноручно разрисовал кругляшки, и множество обнаженных женщин.

ГЛАВА VI -ЖИВОПИСЬ

Два периода истинного Возрождения—Андреа Мантенья—Его скульптурный дизайн—Его натурализм—Римское вдохновение—Триумф Юлия Цезаря—Барельефы-Лука Синьорелли—Предшественник Микеланджело—Анатомические исследования—Чувство прекрасного—Часовня Сан—Бризио в Орвието — Ее арабески и медальоны—Степень его идеала—Энтузиазм к органической жизни—Способ обращения с классическими предметами—Перуджино—Его пиетистский стиль—Его формализм—Психологическая проблема его жизни—Перуджино Ученики—Пинтуриккьо — В Спелло и Сиене—Франция—Фра Бартоломео—Переход к Золотому веку—Лионардо да Винчи—Маг эпохи Возрождения—Рафаэль—Мелодист—Корреджо—Фавн—Микеланджело—Пророк.

Можно сказать, что эпоха Возрождения в том, что касается живописи, достигла кульминации между 1470 и 1550 годами. Эти даты, надо откровенно признать, произвольны; и нет ничего более бесполезного, чем попытка определить с помощью строгой хронологии моменты интеллектуального роста, столь сложного, столь неравномерно поступательного и столь разнообразного, как рост итальянского искусства. Все, на что может надеяться историк, - это найти золотую середину между его подсчетом лет и его более тонкими расчетами, основанными на появлении решающего гения в особых людях. Пример такого компромисса дает Лионардо да Винчи, который, судя по датам, принадлежит ко второй половине пятнадцатого века, но которого при любой оценке его достижений следует причислить вместе с Микеланджело к последним и высшим мастерам полного Возрождения. Нарушать порядок времени с целью того, что здесь можно назвать морфологией итальянского искусства, в его случае - простая обязанность.

Принимая это во внимание, все же можно рассматривать вышеупомянутые восемьдесят лет как период уже не обещаний и подготовки, а свершения. Более того, тридцать лет в конце пятнадцатого века можно рассматривать как одну эпоху в этом кульминационном периоде искусства, в то время как первая половина шестнадцатого составляет вторую. В первую входят лучшие работы Мантеньи, Перуджино, Франчи, Беллини, Синьорелли, фра Бартоломео. К последним мы можем отнести Микеланджело, Рафаэля, Джорджоне, Корреджо, Тициана и Андреа дель Сарто. Лионардо да Винчи, хотя и принадлежит хронологически к первой эпохе, занимает первое место среди мастеров последней; и к этому также можно отнести Тинторетто, хотя его жизнь простиралась далеко за ее пределы до последних лет столетия. Таким образом, в течение восьмидесяти лет, с 1470 по 1550 год, мы получаем два второстепенных отрезка времени: один включает последнюю часть пятнадцатого века, другой охватывает лучшие годы шестнадцатого.

Подразделения, которые я только что предложил, соответствуют двум различным этапам эволюции искусства. Художники более ранней группы вызывают наше восхищение как своей целью, так и своими достижениями. Их достижения, действительно, не столь совершенны, но они все же предъявляют определенные требования к интерпретационному сочувствию студента. Кроме того, в их работе присутствует ощущение сдержанной силы. Мы чувствуем, что их мотивы не были развиты до предела, что их вдохновение не иссякло; что их преемники смогут

продвинуться дальше них по тому же пути, не достигая более совершенного совершенства в отдельных областях, но сочетая различные качества и достигая абсолютной свободы.

Художники второй группы демонстрируют мастерство более совершенное, диапазон способностей более всеобъемлющий. Они делают то, что задумывают; природа и искусство подчиняются им в равной степени; ресурсы, предоставленные в их распоряжение, используются с легкостью и неограниченностью. Рука, послушная мозгу, теперь настолько искусна, что в выражении мысли художника больше ничего не остается желать.^[197] Ученик может только надеяться проникнуть в смысл слов мастера. Представить себе дальнейший шаг в том же направлении невозможно. Полностью раскрылся цветок итальянского гения. Его послание миру в искусстве было передано.

Хронология сама по себе не оправдала бы нас при проведении этих различий. Что действительно разделяет эти две группы, так это разная степень, в которой они по отдельности впитали дух и донесли послание своей эпохи. В первой Ренессанс был еще незрелым, во второй он достиг совершенства. И все же все эти художники заслуживают в истинном смысле слова называться его детьми. Их общая цель - искусство, рассматриваемое как независимая функция и освобожденное от оков технических препятствий. В их творчестве свобода современного разума находит свое первое и благороднейшее выражение. Они благоговейно обращаются к знакомым и освященным временем христианским мотивам; но в то же время они используют их для демонстрации чистой человеческой красоты. Языческие влияния дают вдохновение, будоражащее дух; однако античные образцы стиля, которые смущали их преемников не меньше, чем доспехи Саула Давида, дают на их героическую силу, как нагрудник мага.

Андреа Мантенья родился близ Падуи в 1431 г. Вазари говорит, что в детстве он пас скот, и вполне вероятно, что он был сыном мелкого ломбардского фермера. Что привело его к изучению искусств, мы не знаем; но то, что его таланты были развиты не по годам, подтверждается его регистрацией в 1441 году в книгах гильдии художников Падуи. Там он описан как приемный сын Скварчионе. В возрасте семнадцати лет он подписал фотографию своим именем. Изучая слепки и рисунки, собранные Скварчионе для своей падуанской школы, молодой Мантенья нашел подходящее упражнение для своих необычных способностей.^[198] Его ранние фрески в Эрemitани в Падуе выглядят так, как будто они были написаны по статуям или глиняным моделям, тщательно отобранным за величие их форм, благородство поз и сложную красоту драпировок. Фигуры, расположенные в разных плоскостях, совершенны в своей перспективе; действие обозначено соответствующими жестами, а окраска, хотя и бледная и холодная, научно рассчитана. И все же ни мужчина, ни женщина на этих чудесных композициях, кажется, не живут. Хорошо снабженные костями и мускулами, в них нет ни крови, ни чего-либо, что указывало бы на дыхание жизни внутри них. Это как если бы Мантенья был призван нарисовать людей, превратившихся в камень, внезапно застывших среди своих разнообразных занятий, и веками оберегавшихся от травм в каком-нибудь египетском уединении на лишенном росы песке.

Несмотря на эту неземную неподвижность, падуанские фрески обладают странным и могущественным очарованием. Мы чувствуем себя во власти гигантского гения, стремящегося решить самые серьезные проблемы своего искусства, готовясь к созданию портрета какой-нибудь высокоинтеллектуальной абстракции. Следует также отметить, что, несмотря на их

холодность и статное самообладание, картины "С. Эндрю" и "С. Христофор" в часовне Эремитани раскрывают мельчайшие детали изучения реальных предметов. Мимолетные движения тела отмечены и расшифрованы с беспощадной точностью; итальянский склон холма с его оливковыми деревьями, извилистыми дорожками и венцом башенок образует фон для одной сцены; в другой драма локализована среди архитектуры эпохи Возрождения в самом дорогом стиле. Для солдат были выбраны деревенские образы, а обычные детали, вплоть до залатанной куртки или порванного башмака, свидетельствуют о терпении и наблюдательности мастера. Но на все эти вещи пало очарование головы Медузы, превратив их в камень. Мы явно находимся в присутствии художника, для которого привлекательность природы была подчинена увлечению наукой, — человека, полной противоположности, например, Беноццо Гоццолли. Если бы Мантенья скончался в раннем зрелом возрасте, как Мазаччо, его слава была бы славой холодного и расчетливого гения, стремящегося к идеалу, нереализованному, за исключением его сухих формальных элементов.

Правда в том, что вдохновение Мантенья черпал в античности. ^[199] Красота классического барельефа глубоко проникла в его душу и управляла его воображением. Позже он потратил приобретенное состояние на формирование коллекции греческих и римских древностей. ^[200] Более того, он был другом студентов, жадно впитывая знания, обнародованные Кириаком Анконским, Флавио Бьондо и другими антикварами; и он настолько полно усваивал научные материалы, что дух римлянина, казалось, вновь воплотился в нем. Таким образом, независимо от его высокой ценности как художника, он воплощает для нас в искусстве ту искреннюю страсть к древнему миру, которая была доминирующим интеллектуальным импульсом его эпохи.

Скудные знания, накопленные в пятнадцатом веке о римской военной жизни, нашли достойную иллюстрацию в его фризе "Триумф Юлия Цезаря". ^[201] И этот шедевр не является проявлением холодного педантизма. Жизнь, которую мы тщетно ищем во фресках часовни Эремитани, можно найти и здесь — действительно, величественную по стилю и в движениях, но излучающую дух возрожденной древности. Торжественная пышность легионеров, склонившихся под своим украшенным трофеями оружием, монументальное величие облаченных в мантии граждан, серьезность священников в накидках и вуалях, красота юных рабынь и все атрибуты трофеев, венков, слонов и знамен сочетаются со сдержанностью благородного искусства, подчиняющего зрелище правилам возвышенной композиции. Каким должен был быть гений этого человека, который мог так величественно двигаться под тяжестью с трудом накопленной эрудиции, превращая антикварный мотив в тему для мелодических строк, сочиненных в серьезном дорийском духе?

Ни при каких обстоятельствах нельзя лучше понять классическую чистоту этого барельефа, чем при сравнении оригинала с расшифровкой, сделанной Рубенсом с фрагмента "Триумфа". ^[202] Фламандский художник стремится придать сцене насыщенности вакхическим буйством и чувственностью императорского Рима. Его слоны крутят хоботами и трубят под звон тарелок; негры подкармливают пылающие канделябры рассыпанным ладаном; белые быки Клитумна нагружены яркими цветами, а танцующие девушки - растрепанные менады. Но ритмичная процессия Мантеньи, модулируемая звуками флейт и мягких магнитофонов, переносит наше воображение в лучшие дни и силу Рима. Его священники и военачальники, пленники и хористки столь же мало похожи на греков, сколь и на современных. В них пробуждается к новой жизни

подавляющая дух энергия республики. Суровый вкус художника скрывает от глаз дерзость и оргии империи; он представляет Рим так, как это сделал Шекспир в "Кориолане". ^[203]

В композициях этого типа, изученных по барельефам и фризам, Мантенья проявил уникальную мощь. Те, кто однажды видел его рисунки для Юдифи с головой Олоферна и для Соломона, судящего между двумя матерями, никогда не забудут их скульптуру. Эти строки врезались в нашу память. Когда этот мраморный мастер решал быть трагичным, его напор был ужасен. Образы мертвого Христа, которого несут к гробнице среди плачущих Марий, концентрируют в самом коротком промежутке времени предельную агонию; как будто сам экстаз скорби застыл и зафиксировался навсегда. Что, опять же, он мог создать из чисто прекрасного в области религиозного искусства, показывает его "Мадонна Победы". ^[204] Ни одному другому художнику не удавалось придать святым воинам формы одновременно столь героические и столь рыцарски нежные.

Что касается обстоятельств биографии Мантеньи, то можно кратко сказать, что, несмотря на скромное происхождение, большую часть своей жизни он провел при дворе и на службе у принцев. Именно в 1456 году, после того как он отличился падуанскими фресками, он впервые получил приглашение от маркиза Лодовико Гонзага. Об этом государе я уже имел случай говорить. ^[205] Воспитанный Витторино да Фельтре, которому его отец передал почти неограниченную власть, Лодовико рано научился оценивать реальные преимущества культуры. Теперь его целью было сделать свою столицу не менее прославленной искусством, чем резиденцией ученых людей. С этой целью он предложил Мантенье жалованье в размере пятнадцати дукатов в месяц вместе с жильем, зерном и топливом — при условии, что художник предоставит к его услугам свои таланты. Мантенья принял приглашение, но многочисленные дела помешали ему перевести свое хозяйство из Падуи в Мантую до 1460 года. С этой даты и до 1506 года, когда он умер, Мантенья оставался верным семье Гонзага, служа трем маркизам подряд и украшая их дворцы, часовни и загородные усадьбы фресками, которые теперь, увы! почти полностью разрушен. Земельные наделы и подарки, которые он получал в дополнение к своей зарплате, позволили ему построить виллу в Бускольдо, где он проживал летом, а также возвести роскошный особняк в столице.

Между Мантуей, Гойто и Бускольдо Мантенья провел последние сорок шесть лет своей жизни в постоянной занятости, прерываемой лишь коротким визитом во Флоренцию в 1466 году и еще одним визитом в Болонью в 1472 году, ^[206] и более длительным пребыванием в Риме между 1488 и 1490 годами. В последний период Иннокентий VIII. был папой римским. Он построил часовню в Бельведере Ватикана и пожелал, чтобы величайший художник того времени украсил ее. Поэтому он написал Франческо, маркизу Мантуанскому, с просьбой разрешить ему воспользоваться мастерством Мантеньи. Франческо, хотя и не желал расставаться со своим художником в ординарности, счел нецелесообразным разочаровывать папу. Соответственно, он окрестил Мантенью рыцарем и отправил его в Рим. Часовня, расписанная фресками для Иннокентия, была безжалостно разрушена Пием VI, и таким образом мир потерял один из шедевров Мантеньи, созданный в то время, когда его гений находился в зените своего расцвета. По возвращении в Мантую он закончил оформление замка Гонзаги и завершил свою величайшую из сохранившихся работ - "Триумф Юлия Цезаря".

От своей жены Николозии, сестры Джованни и Джентиле Беллини, у Мантеньи было несколько детей, один из которых, Франческо, стал заниматься живописью. Великий художник был по

натуре высокомерен; ему также не удавалось жить в мире ни с кем из своих соседей. Похоже, что он провел часто больше денег, чем он вполне мог себе позволить, свободно предаваясь своим пристрастиям к пышности, и Дисбурсинг крупные суммы в покупку курьезов. Задолго до его смерти его имущество было покрыто долгами, и после его смерти его сыновья были вынуждены продать картины из его студии, чтобы расплатиться с назойливыми кредиторами. Он был похоронен в церкви Сан-Андреа Альберти в Мантуе, в часовне, украшенной за его собственный счет. Над могилой был установлен бронзовый бюст, благороднейший по лепке и совершенный по исполнению. Широкий лоб с глубокими бороздами, строгий и пронзительный взгляд, большие губы, сжатые от нервной энергии, массивный нос, сильная челюсть и подбородок и великолепные пучки волос, выбивающиеся из лаврового венка на царской голове, - все это соответствует нашему представлению о римляnine во времена Республики. Собственный гений Мантеньи вдохновил этот шедевр, который традиция приписывает медалисту Сперандо Мальоли. Кто бы ни создал его, он, должно быть, почувствовал зарождение могучего духа художника и стремился выразить в бронзе характер его бескомпромиссного искусства.

Другим темпераментом, но не совсем непохожим на Мантенью в определенной железной силе артистического характера, был Лука Синьорелли, родившийся около 1441 года в Кортоне. Высшим качеством Мантеньи была изученная чистота очертаний, строгий и возвышенный стиль. Как Лэндор отличается сосредоточенностью среди всех английских поэтов, испытывавших классическую музу, так и Мантенья занимает особое место среди итальянских художников благодаря своему суровому римскому самоконтролю. Синьорелли, напротив, отличился смелостью, выведя эксперимент почти за грань истины и приблизившись к Микеланджело в его стремлении превзойти природу. Вазари говорит о нем, что "даже Микеланджело подражал манере Луки, как каждый может видеть"; и действительно, Синьорелли предвосхитил величайшего мастера шестнадцатого века не только в своем глубоком изучении анатомии человека, но и в своей решимости выразить высокую мысль и трагическую страсть чистой формой, отбросив все второстепенные прелести живописи. Прошедший суровую школу Пьеро делла Франческа, он рано научился рисовать обнаженную натуру смело и точно; и этому моменту, которым слишком пренебрегали его предшественники, он посвятил всю силу своей зрелости. Анатомией он занимался, по обычаю тех дней, на кладбище или под виселицей. В Лувре есть его рисунок, изображающий дюжего мужчину, несущего на спине труп юноши. Оба обнажены. Мотив, похоже, позаимствован из какой-то мастерской лазаря. Изучение перспективы в ее применении к рисованию фигуры на протяжении всей жизни сделало трудности с ракурсом и очерчиванием резкой позы просто детской игрой для этого дерзкого гения. Самое быстрое движение, самое опасное искривление тел, падающих в воздухе или летящих, он изображал жесткими, четко очерченными, безошибочными очертаниями. Если мы осмелимся критиковать произведения столь оригинального и совершенного мастера, то все, что мы можем сказать, это то, что Синьорелли почти слишком безудержно наслаждался демонстрацией рискованных поз и что он принес страсть своей темы в жертву демонстрации науки.^[207] Тем не менее, его гений постигал великие и трагические темы, и ему принадлежит заслуга в эпоху орнамента и педантизма превратить человеческое тело в язык для выражения всего, что наиболее важно в мыслях человека.

История, рассказанная Вазари, очень сближает Синьорелли с нашими симпатиями и позволяет нам понять очарование чистой формы, которое он так глубоко ощущал. "О Луке рассказывают, что у него был сын, убитый в Кортоне, юноша необычайной красоты лицом и натурой, которого

он нежно любил. В своем горе отец велел раздеть мальчика догола и с необычайнымобычным постоянством души, не жалуясь и не проливая слез, написал портрет своего умершего сына, чтобы тот все еще мог, благодаря работе своей собственной руки, созерцать то, что дала ему природа, но что отняла неблагоприятная судьба ". Таким страстным и пылким, таким убежденным в неразрывной связи между душой, которую он любил при жизни, и ее мертвым обиталищем из глины, и при этом таким железным человеком с железными нервами и твердой волей должен был быть этот человек, который в шестьдесят лет взялся во всей полноте своих сил нарисовать на стенах часовни Святого Бризио в Орвието изображения Судного дня, Воскресения, Рая и Ада. ^[208]

Это мрачная часовня в готическом соборе этого заброшенного папского города — мрачная из-за плохого освещения, но еще больше из-за ужасных форм, которыми ее наполнил Синьорелли ^[209]. Ни в одном другом произведении итальянского Возрождения, за исключением Сикстинской капеллы, столько мыслей, посвященных самым важным темам, не было выражено с большей силой более простыми средствами и с более ошеломляющим эффектом. Архитектура, пейзаж и всевозможные декоративные аксессуары, обычные дополнения ккартинам кватроченто, были исключены из основных композиций. Художник полагался исключительно на свою способность воображать и очерчивать человеческую форму в любой позе и в самых различных условиях. Носящиеся в воздухе, подобно ястребам или ласточкам, жмущиеся друг к другу, чтобы избежать излитых пузырьков гнева Божьего, корчащиеся вместе с демонами на полу Ада, пробивающиеся к новой жизни из липкой глины, стоящие под скамеечкой для ног Судьи, парящие с лютней и виолой по ветрам Рая, преклоняющие колени в молитве или сжимающие "неразделимые руки в радости и блаженстве во веки веков" — эти бесчисленные живые существа, ангельские, дьявольские, звериные, человеческие, заполняют огромные пространства стен часовни. Что делает впечатление от управления роком еще более ужасающим, так это то, что мы постигаем драму в нескольких ее сценах, в то время как главное действующее лицо, божественный Судья, по чьему приказу херувимы трубят в свои колокола, и мертвые восстают, и благо и горе распределяются между спасенными и проклятыми, Сам не представлен. ^[210] Мы дышим в присутствии воплощенной совести, подчиняющейся, как и наша собственная, невидимой неизбежной воле.

Было бы несправедливо по отношению к Синьорелли в Орвието изучать только эти великолепные панно. Детали, которыми он заполнил все свободные места над стойлами часовни и вокругдверного проема, проливают новый свет на его могущество. Предполагаемый мотив этого сложного орнамента содержится в портретах шести поэтов, которыми, вероятно, являются Гомер, Вергилий, Лукан, Гораций, Овидий и Данте, *il sesto tra cotanto senno*. ^[211] Но сами портреты, хотя и энергично задуманы и отличаются смелым ракурсом, являются наименьшей частью всего дизайна. Его оригинальность заключается в арабесках, медальонах и *светотеневых* барельефах, где единственным декоративным элементом является человеческая форма, воспринимаемая как абсолютно пластичная. Пилястры у дверного проема, например, выполнены по обычному типу итальянских *гроттесков*, в подражание античным канделябрам, с многочисленными сценами для демонстрации фантазий художника. В отличие от работы Рафаэля в Лоджии, на этих пилястрах Синьорелли нет ни птиц, ни зверей, ни цветов, ни листвы, ни фруктов, ни фавнов, ни масок, ни сфинксов. Они переполнены обнаженными мужчинами — пьющими, танцующими, наклоняющимися вперед, принимающими странные позы и приспособляющими свои тела к нескольким уровням каркаса. То же самое можно сказать и об арабесках вокруг портретов поэтов, где мужчины,

женщины и дети, некоторые законченные, некоторые заканчивающиеся листвою или рыбьими хвостами, украшены с дикой и ужасающей щедростью. Гиппогрифы и кентавры, сирены и дельфины используются здесь как дополнения к человечеству. Среди этого фантастического лабиринта искривленных форм мы находим медальоны, расписанные *светотенью* с сюжетами, взятыми в основном из овидианской и дантовской мифологии. Здесь каждая позиция людей в бою и в движении была изучена с обнаженного тела, и множество фигур в драпировках и без них сжаты в кратчайший объем. Все, кроме человеческой формы, строго устраняется, а с самим телом обращаются с мастерством и смелостью, которые доказывают, что Синьорелли прочно запечатлел в своем мозгу его разнообразные возможности. Он не смог бы выработать все эти позы на живой модели. Он свободно играл со своими огромными запасами знаний; но его игра была развлечением Прометея. Каждая поза, какой бы рискованной она ни была, несет в себе убежденность в искренности и правдивости; повсюду царят жизнь и свобода природы. Во всем лабиринте переплетенных и борющихся фигур просвечивает ужасная природа гения художника. Почти все они - сильные мужчины в расцвете сил или после расцвета жизни, выбранные за яркую демонстрацию жизненной структуры. Синьорелли был первым и, за исключением Микеланджело, последним художником, который таким образом использовал тело, без сантиментов, без сладострастия, без какого-либо второго намерения вообще, как высший декоративный принцип. В своей абсолютной искренности он представлял собой, так сказать, парад жестких типов, пренебрегая привнесением элемента красоты, будь то чувственной или идеальной, который должен был отвлечь его от изучения тела как такового. Это отличает его в арабесках Орвието от Мантеньи и Микеланджело, от Корреджо и Рафаэля, от Тициана и Паоло Веронезе.

Этот момент настолько важен для искусства эпохи Возрождения, что мне, возможно, будет позволено более подробно остановиться на выборе Синьорелли типов и трактовке формы в целом. Имея особое пристрастие к человеческому телу, он ни в коем случае не ограничивался монотонностью в его представлении. Напротив, мы можем проследить множество различных степеней телесного выражения. Сначала идет абстрактная обнаженная натура, проиллюстрированная "Воскресением" и арабесками в Орвието^[212]. Современная жизнь, со всей ее пышностью костюмов и дерзостью взбалмошной молодежи, изображена в "Молниеносных" в Орвието и в "Солдатах Тотилы" в Монте-Оливето^[213]. Эти стенограммы из княжеских дворов и лагерей кондотьеров бесценны как портреты беззаконных молодых людей, которые наполнили Италию шумом своих междоусобиц и жестокостью своих приключений. Они иллюстрируют перуджийскую хронику Матараццо лучше, чем любые другие картины эпохи Возрождения; ибо во фресках, подобных фрескам Пинтуриккьо в Сиене, те же качества смягчены в соответствии с заданной художником гармонией, тогда как Синьорелли наслаждается их чистым, нетронутым характером^[214]. Таким образом, они образуют вторую стадию. Третьей по степени мы находим тот тип высокоидеализированной юности, который Синьорелли приберегал для своих ангелов. Вся его наука и сочувствие реальной жизни подчинены здесь поэтическому чувству. Было бы ошибкой говорить, что эти ангелы - молодые люди из Умбрии, которых он любил рисовать в полосатых куртках с крыльями на плечах. Лучезарные существа, настраивающие свои цитры на райских облаках или разбрасывающие розы для избранных душ, не могли жить и дышать в огненной атмосфере чувственных страстей, к которой привыкли бальони. Серьезное и торжественное чувство красоты одушевляет этих прекрасных существ мужского пола, облаченных в пышные одежды, с юными лицами и по-прежнему серьезными глазами. Их мелодия, как и у Мильтона, сурова. Ангельские существа

Синьорелли также не относятся к одному единообразному типу, подобному ангелам Фра Анджелико. Атлетические херувимы "Воскресения", вкладывающие всю свою силу в трубы, пробуждающие мертвых; воины в кольчугах и крылатых доспехах, несущие стражу над ямой "Ада", чтобы никто не смог сломать тюремные решетки среди проклятых; лютнисты "Рая" с их почти женской сдержанностью движений; огнедышащие серафимы судного дня; "Гавриилы" Вольтерры, в которых сила воплощается в быстроте: это герольды, часовые, музыканты, палачи, исполнители священных обрядов. и посланники небесного двора; и каждый класс отличается соответствующими физическими характеристиками. На другом конце шкалы, образующей четвертую ступень, мы можем упомянуть порочные типы человечества, выбранные для его демонов — тех зеленоватых, красноватых, охристых исчадий Ада, которых Синьорелли создал, преувеличивая более гротескные качества обнаженной натуры, развитые в его арабесках. Таким образом, мы получаем четыре степени формы: демоническую, абстрактную обнаженную, юношескую красоту молодых людей, скопированную с отборных моделей, и ангельскую.

За исключением своих "ангелов", Синьорелли был сравнительно равнодушен к тому, что обычно считается красотой. Он не был осторожен в выборе своих моделей или в идеализации их типа. Обнаженное человеческое тело, если не считать отличительных черт лица или утонченности форм, доставляло ему удовольствие. Резкие контрасты света и тени, подчеркивающие анатомическое строение грубым и угловатым решением, придают его исследованиям эффект наглядных диаграмм. Гармония пропорций и магия выражения приносятся в жертву энергии, исходящей от мощного телосложения. Избыток жизненных сил в жилистых конечностях, в гордой посадке головы на шее, в покачивании туловища назад без поводов, крепко посаженные икры и мускулистые бедра, густые волосы, широкие плечи, худые бока и массивные ягодичные мышцы мужчины двадцати двух лет и старше, чей рост ограничивался развитием животной силы, - вот что приводило его в восторг. И все же в его стиле нет ни грубости, ни анимализма в собственном смысле этого слова. Его привлекал чудесный механизм человеческого тела — его доброта рассматривалась как наиболее высокоорганизованное из живых существ.

Возможно, из-за этого исключительного пристрастия к органической жизни Синьорелли не был великим колористом. Его синие и красные пятна на фресках Монте-Оливето угнетающе отчетливы; использование им тускло-коричневого цвета для оттенения плоти придает неприятную тяжеловесность его лучшему всего вылепленным формам; и при этом он не часто достигал в своих картинах маслом той серьезной гармонии, которой мы восхищаемся в его "Тайной вечере" в Кортоне. Мир света и красок был для него сравнительно неизведанной землей. Другим художникам оставалось поднять эти элементы изобразительной экспрессии до высоты, достигнутой Синьорелли в его обращении с обнаженной натурой.

Прежде чем покинуть фрески в Орвието, следует обратить некоторое внимание на медальоны, о которых говорилось выше, в особом отношении к классицизму раннего Возрождения. Сцены из "Чистилища" Данте и сюжеты из "Метаморфоз" Овидия трактуются здесь в том же ключе; но последние, поскольку они привлекли внимание Синьорелли к греческой мифологии, более важны для нашей цели. Две из легенд об "Орфее" и две из "Прозерпины" можно было бы выбрать как типичные для всей серии. Средневековая напряженность, странным образом расходящаяся с античными чувствами, заметна во всем. Спутники Аида - изможденные и жилистые дьяволы, жаждущие совершить насилие над Эвридикой. Сам Плутон ведет свою дребезжащую машину сквозь лавовые глыбы и пламя Этны с яростью и горячностью, которые

мы тщетно ищем на античных саркофагах. Церера, блуждающая по Сицилии в поисках своей потерянной дочери, - изможденная ведьма с растрепанными волосами, в отчаянии поднимающая руки, чтобы разодрать себе щеки; в то время как змеи, тянущие ее колесницу, - это не могильные символы прорастающего зерна, а жадные змеи, готовые плюнуть огнем на похитителей Прозерпины. Таким образом, спокойствие и сдержанность греческого искусства уступают место страстному и пронзительному воплощению настоящей романтики. Самые захватывающие моменты легенды выбраны для драматической обработки, изящество и красота заменены ярким представлением. Целый цикл человеческого опыта отделяет эти медальоны от античного барельефа в Неаполе, где Гермес передает закутанную в покрывало Эвридику Орфею, и все трое спокойны. О том, что Синьорелли, если бы он захотел это сделать, мог бы изобразить классический миф с большим чувством классики, свидетельствует его картина "Пан слушает Олимп"^[215]. Нимфа, Фавн, опоясанный виноградными листьями, и два пастуха, все обнаженные и нарисованные с тонким чувством мелодичности линий, делают это произведение одним из его самых успешных сочинений.

Было бы интересно сравнить отношение Синьорелли к антиквариату с отношением Мантеньи или Боттичелли. Видения языческого мира, всплывавшие перед умами всех людей в пятнадцатом веке, нашли очень разных интерпретаторов у этих трех художников— Боттичелли добавил причудливый сплав своей собственной фантазии, Синьорелли передал полудикуую жестокость ужасного воображения, Мантенья, руководствуясь самым верным инстинктом и твердым почерком, ограничился процессионной пышностью барельефа. И все же, если бы это сравнение было введено, мы вряд ли смогли бы удержаться от того, чтобы продолжить его гораздо дальше. У каждого великого мастера эпохи Возрождения было свое отношение к классической мифологии. Мистические симпатии "Леды и лебедя", представленные по отдельности Лионардо и Микеланджело; романтическая трактовка Корреджо мифов о "Данае" и "Ио"; соперничающие картины Тициана и Тинторетто "Вакх и Ариадна"; "Галатея" Рафаэля; "Геркулес" Поллахуоло; "Европа" Веронезе; "Цирцея" Доссо Досси; "Венера" Пальмы; "Женитьба Александра" Содомы — все это, не говоря уже о картинах, знакомых каждому путешественнику по Италии, поднимает перед изучающим классическое возрождение захватывающие вопросы относительно влияния языческих мифов на современное воображение.

На протяжении своей долгой карьеры Синьорелли в основном занимался религиозными картинами; и высокое место, которое он занимает в истории культуры Возрождения, отчасти объясняется его свободным отказом от традиционных методов обращения со священными сюжетами. В галерее Уффици хранится круглая "Мадонна" его руки с рядом обнаженных мужчин на заднем плане —предшественница знаменитого "Святого семейства" Микеланджело. До сих пор искусство ради искусства уже вторгалось в церковную сферу. Обсуждать заслуги Синьорелли как художника-алтарника значило бы расширять отведенное ему пространство далеко за его надлежащие пределы. Свое звание он получил не как религиозный художник, а как человек, активно продвигавший восстановление тела, достигнутое для искусства эпохой Возрождения.

В отличие от Мантеньи, Синьорелли никогда не поступал на службу к принцу, хотя мы видели, что он выполнял заказы для Лоренцо Медичи и Пандольфо Петруччи. Он носил имя, которое, если не сказать благородное, не раз упоминалось в анналах Тосканы. Проживая на своей родине, в Кортоне, он пользовался там высочайшей репутацией и часто избирался на муниципальные должности. О его семейной жизни известно очень мало, но то, что мы знаем,

почерпнуто из отличного источника^[216]. Его мать была сестрой Лаццаро, прадеда Джорджо Вазари. В своей биографии Синьорелли Вазари рассказывает, как, когда он сам был восьмилетним мальчиком, его знаменитый кузен посетил дом семьи Вазари в Ареццо; и, услышав от учителя грамматики маленького Джорджо, что тот проводит время за рисованием фигур, Лука повернулся к отцу ребенка и сказал: "Антонио, поскольку Джорджо похож на свою семью, ты должен во что бы то ни стало научить его; ибо, хотя ему следует уделять внимание и литературе, рисование не может не быть источником пользы, чести и развлечения для него, как и для каждого достойного человека". "Доброта Луки произвела глубокое впечатление на мальчика, который впоследствии написал следующее описание его личных качеств: "Он был человеком с самыми превосходными привычками, искренним и нежным со своими друзьями, приятным в общении и забавным в обществе, прежде всего вежливым с теми, кто нуждался в его работе, и легким в обучении своих учеников. Он жил роскошно и получал удовольствие от того, что красиво одевался. Этот превосходный нрав всегда вызывал к нему величайшее уважение как в его родном городе, так и за границей".

Перейти от Синьорелли к Перуджино - значит сразу окунуться в совершенно иную атмосферу^[217]. Это все равно что покинуть изрезанные ущелья высоких гор и очутиться в долине Южных Альп - тихой, задумчивой, красивой, расцвеченной отблесками вечернего неба. Перуджино точно знал, как передать определенное религиозное настроение, сочетая кроткое согласие с молитвенным томлением страстной души. Его мадонны, поклоняющиеся младенцу Иисусу на фоне спокойного пейзажа Умбрии, его ангелы-попечители, его жалкие мученики с обращенными кверху святыми лицами, его бесполое святое Себастьяны и непорочные святые Михаэлы демонстрируют совершенство искусства, способного с помощью цвета и формы достичь в узком диапазоне того, чего оно желает. То, к чему, по-видимому, стремился этот художник, заключалось в том, чтобы создать для души среди помпезности и страстей этого мира место для созерцания, населенное святыми и серафическими существами. Никакая боль не приходит к жителям его небесного града; никакая тоска не отравляет их покой; они не устали, и нечестивые больше не беспокоят их. Их жизнерадостность не менее совершенна, чем их безмятежность; подобно теням Эллады, они испили летейских вод из реки довольства, и все воспоминания о печальных или суровых вещах исчезли из их умов. Спокойствие святости, выраженное в этом идеальном регионе, было наследием Перуджино от более ранних мастеров Умбрии; но его техническое превосходство во фресковой живописи и масляных красках, его правильный рисунок в определенных пределах и утонченное чувство цвета позволили ему реализовать это более полно, чем его менее совершенные предшественники. В своих лучших работах Ренессанс наложил печать абсолютного совершенства на пиетистское искусство.

Нам, англичанам, повезло, что у нас есть одна из самых искренних картин Перуджино, написанных маслом, посвященная богослужению^[218]. Его фрески "С. Себастьян" в Паникале и "Распятие" во Флоренции довольно хорошо известны благодаря репродукциям^[219]; в то время как "Видение Святого Бернарда" в Мюнхене и "Пьета" в галерее Питти знакомы всем путешествующим исследователям итальянской живописи. Эти шедевры относятся к лучшему периоду творчества Перуджино, когда его вдохновение было свежо, а энтузиазм к художественному совершенству все еще не угас; и когда, как считает М. Рио, крушение его веры еще не произошло. Однако только в Перудже, в зале Камбио, мы можем оценить степень его могущества и ценность его достижений, выходящих за рамки строго религиозных тем.

В начале своей карьеры Перуджино, по-видимому, стал довольствоваться формальным повторением удачных мотивов и сдерживал рост своего гения, строго придерживаясь предписанного цикла эффектов. Похвалы его покровителей и процветание его торговли доказали его острому коммерческому чутью, что поднятые восторженные глаза, обращенные кверху овальные лица, бледно-оливковая кожа, склоненная на плечо голова, тонкие развевающиеся волосы, ленты и изысканные одеяния его святых особ пользовались большой популярностью во дворцах и монастырях Умбрии. С тех пор он мало что рисовал; и когда в Зале дель Камбио ему пришлось обращаться с репрезентативными героями греческой и римской истории, он использовал ту же манеру^[220]. Леонид, спартанец с львиным сердцем, и Катон, суровый римлянин, предпочитавший свободу жизни, склоняют свои кроткие головки, как цветы на фресках Перуджино, и с божественной деликатностью собирают свои драпировки в тщательно продуманные складки. Юпитер - репродукция Вечного Падре, задуманного как доброжелательный старик для традиционной картины "Троица"; а Ганимед - мальчик-паж с милыми покорными чертами лица Тобиаса. Перуджино уже открыл мануфактуру пиетистских картин и привлекал к своим работам множество учеников. Он чеканил деньги, прикрепляя искусственно красивые лица к искусственно элегантным фигурам, размещая ряд этих кукол в пейзаже со спокойным небом позади них и называя композицию названием какой-нибудь знакомой сцены. Его вдохновение умерло, изобретения иссякли; казалось, его главной целью было сделать так, чтобы его ремесло процветало.

Перуджино навсегда останется проблемой для психолога, верящего в физиогномику, а также для исследователя страстных времен, в которые он жил. Его жесткие несимпатичные черты на портретах в Перудже и Флоренции не опровергают, а скорее подтверждают рассказы Вазари о его грязной душе.^[221] Местные традиции и современные слухи, опять же, придают окраску тому, что Вазари рассказывает о своей неверности; в то время как уголовные дела Флоренции доказывают, что он не был слишком щепетилен, чтобы уберечь свои руки от насилия.^[222] Как мог такой человек, спрашиваем мы себя, прожить долгую жизнь, *создавая религиозные картины?* Откуда у него возникло чувство шедевральности, благочестие, сравнимое только с набожностью фра Анджелико, будь то в его собственной натуре или в обществе города, раздираемого на части группировками Бальони? Опять же, как могло случиться, что художник, который порой прикасался к столь идеальной красоте, довольствовался тем, что его ученики рисовали по трафарету обычные фигуры на холстах, которым он дал свое имя? Рассматривая эти вопросы по отдельности, мы могли бы ответить, что "нет искусства, которое находило бы построение ума на лице"; что живопись в шестнадцатом веке была ремеслом, регулируемым спросом на определенные товары; что люди могут жить среди хулиганов, не разделяя их настроения; что художник и моральное существо разделены и не могут использоваться для интерпретации друг друга. И все же, придав должное значение таким ответам, Перуджино, будучи тем, кем он был, живя в то время не отшельником, а преуспевающим *импресарио* живописи и систематически посвящая свои силы пиетистическому искусству, должен быть для нас загадкой. То, что квинтизм его в высшей степени искусственного стиля был моден в Перудже, в то время как Бальони рвали друг друга на куски, а войска Вителли и Борджиа топтали Умбрию, является одним из самых поразительных парадоксов эпохи, богатой драматическими противоречиями.

С целью решения вопроса о личности Перуджино в связи с его искусством приходится очень сожалеть, что его характер не вырисовывается с какой-либо отчетливостью из тех скудных заметок, которые мы получили о нем, и что мы очень мало знаем о его личной жизни. Вазари рассказывает нам, что он женился на очень красивой девушке и что одним из его главных удовольствий было видеть эту жену красиво одетой дома и за границей. Он часто собственноручно наряжал ее в наряды и драгоценности. В остальном, мы находим в Перуджино гораздо больше примеров простого итальянского ремесленника, нанимающего многочисленных помощников, выполняющего крупномасштабную работу по контракту и заключающего выгодные сделки со своими работодателями, чем в Мантеньи или Синьорелли. И во Флоренции, и в Перудже он открыл *боттегу*; и, занимаясь своим ремеслом художника, он заработал достаточно денег, чтобы купить значительные поместья в этих городах, а также на своей родине. ^[223] Во всех величайших произведениях искусства того времени он принимал участие. Таким образом, мы находим, что он писал картины в Сикстинской капелле между 1484 и 1486 годами, вел переговоры с коммуной Орвието о завершении капеллы Сан-Бризио в 1489 году, участвовал в дебатах о фасаде Сан-Мария-дель-Фьоре в 1491 году, высказывал свое мнение о возведении "Давида" Микеланджело во Флоренции в 1504 году и соревновался с Синьорелли, Пинтуриккьо и Бацци за оформление станца Ватикана в 1508 году. Восход более ярких звезд над горизонтом при его жизни несколько омрачил его славу и причинил ему много беспокойства; однако ни Рафаэль, ни Микеланджело не повлияли на спрос на его картины, который продолжал оставаться оживленным до самого года его смерти. То, что он завидовал этим более молодым соперникам, явствует из того факта, что он подал в суд на Микеланджело за то, что назвал его стиль глупым и устаревшим. В знаменитой фразе, брошенной в его адрес грубым и презрительным мастером нового искусства-мистерии ^[224], мы различаем резкую грань между освященной веками традицией и *маньерой Moderna* полного Возрождения. Старым Титанам пришлось уступить свое место новым олимпийским божествам итальянской живописи. Есть что-то трогательное в уходе седовласого Перуджино из Рима, чтобы уступить место победоносной фебовской красоте мальчика Рафаэля.

Влияние Перуджино на итальянское искусство было сильным, хотя и преходящим. Он сформировал группу способных учеников, среди которых был великий Рафаэль; и хотя Рафаэль быстро оставил узкую тропинку своего учителя в области живописи, он был обязан Перуджино неоценимым преимуществом обучения прочным техническим методам и традициям чистого вкуса. Ни от кого из своих старших современников, за исключением фра Бартоломмео, молодой Рафаэль не мог научиться столькому, что соответствовало его ранним инстинктам. Трудно представить, что, например, могло бы с ним случиться, если бы он работал с Синьорелли; ибо, хотя, с одной стороны, нет ничего более очевидного, чем оригинальность Рафаэля, его сильная склонность к ассимиляции едва ли менее примечательна. Еще не пришло время говорить о Рафаэле; не хватит места и для подробных наблюдений за его товарищами по мастерской в Перудже. Место, занимаемое Перуджино в эволюции итальянской живописи, своеобразно. В разгар позитивного и мирского века, быстро склоняющегося к холодному скептицизму и политической коррупции, он наложил последний штрих технического искусства на преданность, переданную из более ранних и восторженных веков. Цветок умбрийского благочестия расцвел в шедеврах его юности и увял, превратившись в сухость в притворстве его зрелости. У его преемников ничего не осталось по той же линии.

Среди них здесь можно упомянуть только Бернардо Пинтуриккио. Основательный натуралист, хотя и пропитанный маньеризмом умбрийской школы, Пинтуриккио не отвлекался ни на

научные, ни на идеальные цели от четкого и беглого представления современных манер и костюмов. Он - своего рода умбрийский Гоццолли, который то тут, то там подводит нас к людям своего времени и, следовательно, имеет особую ценность для изучающих жизнь эпохи Возрождения. Его настенные росписи в библиотеке Сиенского собора сохранились настолько хорошо, что нам не нужно искать где-либо лучшие образцы декоративного искусства, наиболее высоко ценимого в первые годы шестнадцатого века ^[225]. Эти фрески обладают богатством эффекта и живостью естественного действия, которые, несмотря на их поверхностность, делают их в высшей степени очаровательными. Жизнь Энея Сильвиуса Пикколомини, Пия II, рассматривается здесь как легенда. Здесь нет попыток изобразить одежду, которая была на полвека раньше даты рождения художника, или передать точный исторический портрет. И папа, и император задуманы романтически, и каждая часть истории рассказана так, как будто это отрывок из какой-нибудь популярной баллады. Так много осталось от перуджийского жеманства, что придает некую детскую грацию заученным позам и разноцветным группам элегантных молодых людей.

Мы всегда должны быть осторожны, чтобы отличать значимость художника, считающегося представителем своей эпохи, от той, на которую он может претендовать в силу какого-то особого мастерства или какого-то особого качества чувств. Искусство Перуджино, например, проливает очень мало света на эпоху Возрождения в целом. Ценная по своей сути своим техническим совершенством и чистотой чувств, она уже при жизни художника была вытеснена более широкой и величественной манерой. Прогрессивные силы современного стиля нашли свои каналы вне его. То же самое можно сказать и о Франческо Райболини, получившем прозвище Франча в честь своего мастера ювелирного дела. Франча известен англичанам как один из самых искренне набожных христианских художников по его несравненной картине "Мертвый Христос" в нашей Национальной галерее. Духовность, которая делает фра Анджелико непонятным для умов, менее экстатично настроенных, чем его собственный, не встречается во Франции в таком избытке, и его творчество не страдает безвкусицей Перуджино. Глубокое религиозное чувство сочетается с чистейшей физической красотой в шедевре спокойной грации. Большая степень *наивности* и естественности компенсирует неполноценность Франсии по сравнению с безупречным обращением Перуджино. Это относится и к многочисленным картинам Франчи в Болонье; где, действительно, для того, чтобы быть по-настоящему известным, его следует изучать всем любителям *стиля кватроченто* в его самые восхитительные моменты ^[226]. По мастерству владения масляной живописью и очарованию цвета Франча бросает вызов сравнению с тем, что есть лучшего у Перуджино, хотя он и не достиг такого технического совершенства.

Еще один художник должен ненадолго задержать нас в пределах пятнадцатого века. Бартоломмео ди Паоло дель Фатторино, более известный как Баччо делла Порта или Фра Бартоломмео, является во Флоренции связующим звеном между художниками раннего Возрождения и золотого века ^[227]. По хронологическому исчислению он почти на четверть века позже Лионардо да Винчи и является точным современником Микеланджело. Как художник, он полностью перерос стиль *кватроченто* и лишь немногим уступает величайшему. Поэтому, отводя ему место среди предшественников полного Возрождения, я руководствуюсь скорее кругом выбранных им предметов и характером его гения, чем расчетом времени или оценкой способностей.

В возрасте девяти лет фра Бартоломмео отправили в мастерскую Козимо Росселли, где он начал свою жизнь художника с шлифовки красок, подметания в мастерской и выполнения поручений. Именно *вботтеге* Козимо познакомился с Мариотто Альбертинелли, который стал его близким другом и соратником. Несмотря на заметные различия в характерах, разногласия по фундаментальным вопросам политики и религии и нередкие ссоры, эти люди оставались товарищами на протяжении большей части своей совместной жизни. Баччо был мягким, робким, уступчивым и трудолюбивым. Марьотто был своенравным, упрямым, непоследовательным и взбалмошным, Баччо попал под влияние Савонаролы, провозгласил себя *пьянонеи* принял обличье доминиканца ^[228]. Марьотто был приверженцем Медичи, буйным *паллеской* распутником, который в конце концов оставил искусство живописи ради профессии трактирщика. И все же столь милым был нрав членов Братства и столь крепкими были узы дружбы, установившиеся в детстве между этой разношерстной парой, что они нерасставались до 1512 года, за три года до смерти Марьотто и за пять до смерти Бартоломмео. За время их долгого сотрудничества задача проектирования легла на плечи Братства, в то время как Альбертинелли выполнял его заказы и помогал разрабатывать его концепции. Оба были превосходными мастерами и непревзойденными колористами, о чем свидетельствуют картины, выполненные каждым без посторонней помощи. "Приветствие" Альбертинелли в музее Уффици не уступает по изяществу и энергичности ни одной из картин его более выдающегося помощника.

Большой вклад, внесенный фра Бартоломмео в искусство Италии, заключался в двойной области композиции и колорита. В своей по праву прославленной фреске Святой Марии Нуова во Флоренции - "Страшный суд" с Христом, восседающим на троне среди хора Святых, — он впервые продемонстрировал полностью научную схему группировки, основанную на геометрических принципах. Каждая часть идеально сбалансирована сама по себе, и все же необходима для структуры целого. Сложная структура может быть разделена на множество секций, расположенных не менее гармонично, чем общая схема, которой они подчинены. Простые фигуры — пирамида и треугольник, вертикальные, перевернутые и переплетенные, как рифмы в сонете, — составляют основу композиции. Этой системы Фрате придерживался во всех своих последующих работах. Насколько она повлияла на стиль Рафаэля, будет обсуждено позже. Как колорист фра Бартоломмео не уступал лучшим из своих современников и превосходил любого из своих соперников по флорентийской школе. Немногим художникам любого возраста удавалось так идеально сочетать гармонию тона с блеском и насыщенностью. Это настоящая радость - созерцать чистые и великолепные складки белой драпировки, которую он любил размещать на переднем плане своих алтарных произведений. Основательность и искренность отличают его работу в каждой детали, в то время как его чувства отличаются возвышенностью и трезвостью. Все, чего ему не хватает, - это смелости воображения, глубины страсти и силы мысли, которые необходимы для гения высшего порядка. Одаренный сочувствующей и податливой натурой, а не творческой и самодостаточной, он был чувствителен к любому влиянию. Таким образом, мы видим, что в юности он многому научился у Лионардо, почерпнул свежий импульс у Рафаэля и пытался в своей дальнейшей жизни, после визита в Рим в 1514 году, "усовершенствовать свой стиль", как говорилось, подражая Микеланджело. Попытка пойти по пути Буонарроти потерпела неудачу. То, что фра Бартоломмео стремился обрести в величии, он потерял в обаянии. По сути, это были чистые и грациозные манеры, которым невозможно было привить возвышенность. Кроткая душа, бросивший оружие, когда монастырь Сан-Марко был осажден Компаньяччи ^[229], и поклявшийся, если небеса

сохранят его в смуте, стать монахом, не имел ужаса Микеланджело. Не обладая некоторой долей этого духа, было тщетно преувеличивать формы и увеличивать количество одеяний его пророков в подражание Сикстинской капелле.

Природа сделала фра Бартоломео художником обожания^[230]. Его шедевр в Лукке — "Мадонна делла Мизерикордия" - это поэма радостного поклонения, молитвенный хвалебный гимн. Пресвятая Богородица стоит в приподнятом настроении между землей и небом, взывая к своему Сыну о милосердии. У подножия ее ног стоят ее просители, мужчины, женщины и маленькие дети из города, который она спасла. Опасность миновала. Спасение было завоевано; и песнь благодарения поднимается из всех этих массовых и смешанных форм в унисон. Не менее верно и то, что великая незаконченная картина "Мадонна в окружении Святых покровителей Флоренции" является поэмой поклонения^[231]. Эта картина была заказана гонфалоньером Пьеро Содерини, человеком, который посвятил Флоренцию Христу как королю. Он хотел, чтобы она заняла свое место в зале Большого совета, где Микеланджело и Лионардо снискали свои первые лавры. Прежде чем это удалось завершить, Республика погибла.^[232] "Это, — говорит Рио, - причина, по которой он оставил лишь несовершенное произведение - по крайней мере, для тех, кого поражает только то, чего в нем недостает. Другие поначалу отнесутся к этому с интересом, присущим незаконченным стихотворениям, прерванным окликом тюремщика или суровым голосом палача. Затем они изучат его во всех деталях, чтобы оценить его красоту; и это понимание будет тем совершеннее, чем полнее человек проникается его доминирующей идеей и сопутствующими обстоятельствами, которые приводят его к этому осознанию. Здесь взывается к заступничеству небесных сил не против абстрактного врага: не по прихоти художника или его покровителя Святая Анна в группе центральных фигур привлекает внимание к Пресвятой Деве не только из-за ее выдающегося положения, но и из-за интенсивности ее обращенной к небесам молитвы и, опять же, из-за ее красоты, которая намного превосходит почти всех "Мадонн", написанных фра Бартоломео".^[233] Но у художника и мецената действительно были веские причины в условиях кризиса Содружества выбрать в качестве самого выдающегося защитника Флоренции в Небесной коллегии того святого, в день которого, 26 июля 1343 года, праздновалось освобождение города от рабства Уолтеру Бриеннскому.

Великим событием в жизни фра Бартоломео было впечатление, произведенное на него Савонаролой.^[234] Выслушав потрясающие обличения доминиканца в мирской жизни и безнравственности, он перенес свои жизненные исследования на костер тщеславия, решил надеть рясу и отречься от своего искусства. Предполагается, что с 1499 года, когда он работал над картиной "Страшный суд" Святой Марии Нуовы, по 1506 год он ни разу не прикасался к карандашу. Когда он возобновил его, Савонарола был сожжен за ересь, а фра Бартоломмео был братом в его монастыре Святого Марка. Савонаролу иногда описывают как иконоборца, упрямо враждебного изобразительному искусству. Это ни в коем случае не является правдивым рассказом о крестовом походе, который он вел против языческой чувственности своих современников. Он желал, чтобы искусство оставалось покорным служкой Церкви и добровольным слугой чистой морали. В то время как он осуждал язычество стиля, модного во Флоренции, и запрещал изучение обнаженной натуры, он стремился поощрять религиозную живопись и основал школу для занятий ею в монастыре Сан-Марко. Именно в этой монастырской *боттеге* фра Бартоломмео совместно со своим другом Альбертинелли работал на благо монастыря после 1506 года. Реформы, которые Савонарола пытался провести как в изобразительном искусстве, так и в нравах, идя вразрез с тенденциями Возрождения в тот момент, когда общество было слишком коррумпировано, чтобы его можно было возродить, а

страсть к античности была слишком сильна, чтобы ее можно было обуздать, по необходимости оказались неэффективными. Далее можно сказать, что ограничения, которые он наложил, были бы фатальными для свободного развития искусства, если бы они соблюдались.

Несколько художников, помимо фра Баччо, подчинились влиянию Савонаролы. Среди них наиболее выдающимися были чистый и кроткий Лоренцо ди Креди и Сандро Боттичелли, который, как говорят, послесмерти великого проповедника отказался от живописи. Ни Лоренцо ди Креди, ни фра Баччо не обладали и долей пламенного духа пророка. Если бы это нашло выражение в их монастырских картинах, во Флоренции расцвел бы один из самых своеобразных и характерных цветов искусства, которые когда-либо знал мир. Однако мантия Савонаролы, если она и падала на какого-либо художника, то только на Микеланджело, и мы должны искать отголосок громов монаха в Сикстинской капелле. Фра Бартоломео был слишком нежен и робок. Возвышенность трагической страсти лежала за пределами его понимания. Хотя я осмелился назвать его художником обожания, он не чувствовал даже этого душевного движения с такой интенсивностью, как фра Анджелико. В лице Святого Доминика, преклонившего колени под крестом, фра Анджелико изобразил богослужение как экстаз, в котором душа устремляется вперед с любовью, болью и томлением, неподвластными ни словам, ни слезам, ни музыке, чтобы выразить то, что она хотела бы выразить. До этих высот аскетического идеала фра Бартоломео никогда не взлетал. Его трезвость граничила с прозаичностью.

Теперь мы достигли великой эпохи итальянского Возрождения, эпохи, в которую, не считая на данный момент Венеции, четыре архангельские натуры собрали все, что было до сих пор достигнуто в искусстве со времен Пизано и Джотто, добавив к этому такое небесное освещение солнечным светом своего врожденного гения, что в них мир навсегда видит, на что способно искусство. Лионардо да Винчи родился в Вальдарно в 1452 году и умер во Франции в 1519 году. Микеланджело Буонарроти родился на Капрезе, в Казентино, в 1475 году, и умер в Борне в 1564 году, пережив своих великих сверстников почти на полвека. Рафаэль Санти родился в Урбино в 1483 году и умер в Риме в 1520 году. Антонио Аллегри родился в Корреджо в 1494 году и умер там же в 1534 году. Этим четверем людям, каждому в своей степени и в соответствии с его особыми качествами ума, открылась полнота Возрождения в его силе и свободе. Они вошли во внутреннее святилище, где обитал дух их эпохи, и донесли до мира послание, которое каждый из них слышал. В их работах потомки все еще могут прочесть значение той эпохи, по-разному переданное в соответствии с различием дарований у каждого непревзойденного художника, но постигнутое в его единстве при совместном изучении всех четырех. Лионардо - волшебник или прорицатель; ему Эпоха Возрождения дарит свою тайну и наделяет своей магией. Рафаэль - певец Феб; ему эпоха Возрождения открывает свою радость и наделяет его своим даром мелодии. Корреджо - Ариэль или Фавн; он удивил смехом всю вселенную, и он изображает этот смех в постоянно меняющихся движениях. Микеланджело - пророк и провидица-Сивилла; ему Ренессанс раскрывает муки своего духа; его она наделяет силой; он раскрывает ее тайну, путешествуя, подобно идеальному Колумбу, в одиночку по бескрайним безднам мысли. Чтобы это раскрытие Ренессанса в живописи было полным, необходимо добавить к этим четверем пятую силу — силу венецианских мастеров, которые являются поэтами плотской красоты, риториками мирской помпезности, страстными толкователями всего великого и блистательного в зрелище внешнего мира. Поскольку сама Венеция по типу конституции и исторического развития оставалась изолированной от остальной Италии, к ее художникам нужно относиться отдельно. ^[235] Поэтому для настоящего времени достаточно вспомнить, что без ноты, которую они произносят, аккорд Ренессанса лишен своей гармонии.

Лионардо, внебрачный сын мессера Пьетро, нотариуса Флоренции и землевладельца в Винчи, был настолько красив, что никто, по словам Вазари, недостаточно превозносил его обаяние; настолько силен телом, что мог согнуть железное кольцо или подкову между пальцами; настолько красноречив речью, что те, кто слушал его, были готовы ответить "Да" или "Нет", как он считал нужным. Это дитя изящества и убеждения было замечательным музыкантом. Герцог Миланский послал за ним, чтобы тот сыграл на своей лютне и импровизировал итальянские канцони. Лютня, которую он носил, была серебряной, в форме лошадиной головы и настроенной в соответствии с акустическими законами, открытыми им самим. Из песен, которые он пел под ее аккомпанемент, не сохранилось ни одной. Остался только один сонет, показывающий, какого рода была поэзия Лионардо, которую так высоко ценили люди его поколения. Это тоже примечательно не столько поэтической красотой, сколько трезвой философией, выраженной исключительной краткостью фраз. ^[236]

Эту историю о лютне Да Винчи можно было бы выбрать в качестве притчи о его достижениях. Искусство и наука никогда не разделялись в его творчестве; и то и другое нередко подчинялось какому-нибудь причудливому капризу, какой-нибудь причудливой причуде оригинальности. Любопытство и любовь к необычному управляли его натурой. Благодаря интуиции и настойчивому исследованию природы он проник во многие тайны науки; но он был доволен приобретением знаний. Однажды найденный, он мало заботился о распространении результатов своих исследований; самое большее, он стремился использовать их в целях практической полезности. ^[237] Говорят, что даже в детстве он ставил в тупик своих учителей, предлагая арифметические задачи. В зрелом возрасте он продвинулся в анатомии дальше, чем Делия Торре; он изобрел механизмы для водяных мельниц и акведуков; он изобрел военные машины, открыл секрет конических ружейных пуль, приспособил гребные колеса к лодкам, спроектировал новые системы осадной артиллерии, исследовал принципы оптики, проектировал здания, строил планы прорыва гор, возведения церквей, соединения рек, осушения болот, расчистки гаваней. ^[238] Не было такой области изучения, в которой природа усилиями пытливого интеллекта могла бы быть подчинена использованию человека, в которой он не был бы мастером. При всем богатстве дарований Лионардо он также не доверял своим природным способностям. Его терпение было не менее удивительным, чем быстрота его проницательности. Он жил, чтобы проиллюстрировать определение гениальности как способности к бесконечному труду.

Когда он был мальчиком, говорит Вазари, Лионардо вылепил из терракоты несколько улыбающихся женских голов. Это было в мастерской Вероккио, который уже запечатлел улыбку на лице Дэвида в бронзе. Когда он состарился, то оставил "Мону Лизу" на мольберте не совсем законченной, с портретом тонкой, призрачной, неуверенной улыбки. Эта улыбка, это загадочное отражение душевного движения, эта соблазнительная рябь на поверхности человеческой личности были для Лионардо символом мировой тайны, образом вселенской тайны. Это преследовало его всю жизнь, и он предпринимал бесчисленные попытки передать с помощью внешней формы магию этого мимолетного очарования.

В течение долгих дней он ходил взад и вперед по улицам Флоренции или Милана за прекрасными незнакомыми лицами, заучивая их наизусть, интерпретируя изменения выражения их лиц, читая мысли по чертам. Впоследствии он перенес их на бумагу. У нас есть много таких набросков — серия идеальных портретов, содержащих в каждом неразгаданную загадку, которую прочитал мастер; вереница теней, отбрасываемых реальностью, которые,

войдя в просветленную камеру мозга художника, приобрели новое духовное качество.^[239] На некоторых из них его фантазия, кажется, заточена в лабиринтах волос; на других ее захватили глаза, полные чувства или твердые, похожие на драгоценные камни, или губы, которые так много говорят и скрывают, или ноздри, трепещущие от сиюминутных эмоций. Красота, невыразительная по внутреннему смыслу, должна была, как мы предполагаем, иметь для него лишь слабую привлекательность. Мы не находим, что он рисовал "прекрасное обнаженное тело" ради его плотского очарования; его поспешные этюды обнаженной натуры часто ошибочны, они просто запоминания позы и жестов. Человеческий облик интересовал его либо с научной точки зрения, либо как указатель на душу. Тем не менее, он чувствовал влияние личной привлекательности, его любимый ученик Салаино был юношей "необычайной грации, с завитыми и развевающимися волосами, особенностью личной красоты, которой Лионардо всегда очень нравился". Волосы, самая загадочная из человеческих вещей, самая разнообразная по форме и оттенку, змееподобная в своей утонченности для опутывания душ, естественно, обладала высшей привлекательностью для мага искусств.

С такой же энергией Лионардо наклонился, чтобы разгадать смысл уродства. Целые страницы его альбома для зарисовок заполнены убогими головами сморщенных старух и жутких стариков - идиотов, покрытых горем кретинов, преступников и клоунов. Не то чтобы он любил ужасное само по себе; но он был полон решимости овладеть характером, управлять всей гаммой человеческих обликов - от идеальной красоты до форм, оскверненных пороком и болезнями. История, рассказанная Джиральди о голове Иуды в "Ченаколо" в Милане, в достаточной степени иллюстрирует метод Лионардо в создании типов и полезность таких карикатур, которые содержатся в его записных книжках.^[240]

Рассказывают, что однажды он принес в свою комнату коллекцию рептилий — ящериц, тритонов, жаб, гадюк, efts — всех существ, вызывающих отвращение у обычного глаза. С помощью магии воображения он объединил их в форму, настолько ужасную, что те, кто видел это, содрогались. Обвитая змеями голова Медузы, выдыхающая ядовитый пар из багровых губ; Леда, похожая на лебедя рядом со своим возлюбленным-лебедом; Химера, в которой многие натуры смешались и составили одно целое; борьба дракона и льва; Святой Иоанн, задуманный не как пророк, а как увитый виноградной лозой Фавн, предвестник радости: над живописными мотивами такого рода, привлекательными из-за их сложности или таинственности, он любил размышлять; и этому очарованию сфинкса мы обязаны некоторыми из его самых изысканных рисунков. Лионардо больше, чем любой другой художник, когда-либо живший (за исключением, возможно, его великого предшественника Лео Баттисты Альберти), чувствовал первобытную симпатию, которая привязывает людей к земле, их матери, и к живым существам, их братьям.^[241] Поэтому пограничье между человечеством и природой завлекло его заклинанием, наполовину эстетическим, наполовину научным. На заре Эллады такое сочувственное восприятие окружающего мира сделало бы его выдающимся мифопоэтом. На заре современного мира любопытство забрало львиную долю его гения: нельзя отрицать и того, что его искусство пострадало от такого разделения интересов. Время для точных физиологических исследований или для истинного зарождения научного духа еще не пришло; и в любую эпоху одному человеку было бы трудно обосновать открытия, сделанные в стольких областях, какие исследовал Лионардо. Поэтому мы не можем не сожалеть о том, что он не был более исключительно художником. Если бы, однако, он ограничил свою деятельность созданием произведений, равных "Ченаколо", мы бы упустили наиболее полное воплощение в

одной личности двойственных импульсов Возрождения и его безграничной страсти к открытиям.

Интерес Лионардо к физическим наукам побудил его с усердием изучать технические аспекты искусства. Все, чего достигли его предшественники в области знания материалов, химии цветов, математики композиции, законов перспективы и иллюзий *светотени*, он развил до предела. Найти более темную тьму и более яркую яркость, чем те, что до сих пор были показаны на холсте художника; решить проблемы ракурса; обмануть глаз тонкими градациями тонов и тонкими штрихами; передать самую свободную игру формы простым геометрическим фигурам в группировке - вот к чему он стремился наиболее серьезно. В то же время его глубокое чувство ко всему, что обладает жизнью, придало ему новую силу в описании внешней природы.

Разветвление цветочных стеблей, очертания фиговых листьев, позы зверей и птиц в движении, изгиб веерной ладони были переданы им с таким же непревзойденным мастерством, как ямочка на щеке или изящный изгиб губ молодого мужчины. ^[242] Везде, где он замечал трудность, он подходил и преодолевал ее. Любовь, которая является душой искусства, Любовь, рабыня Красоты и сын Бедности благодаря Ремеслу, привела его к этим триумфам. Раньше он покупал птиц в клетках на рынке, чтобы выпустить их на волю. Он был привязан к лошадям и содержал роскошную конюшню; и он рисовал их в эксцентричных позах, детально изучая их анатомию для своей статуи Франческо Сфорца. ^[243] В "Битве за штандарт", известной нам только по эскизу Рубенса, ^[244] он наделил страстью лошадь, а не человека страсть, и не просто лошадиная, но такая, которую могли бы испытывать лошади, если бы их поставили в один ряд с людьми. Подобным образом воины пылают звериными порывами — львиной яростью, волчьей свирепостью, лисьей хитростью. Сама их броня принимает форму чудовищных рептилий. До такой степени взаимозаменяемость человеческих и животных свойств занимала воображение Лионардо.

Из того, что уже было сказано, мы сможем лучше понять любовь Лионардо ко всему причудливому и гротескному. Однажды виноградарь принес ему очень любопытную ящерицу. Мастер снабдил ее крыльями, пропитанными ртутью, чтобы они двигались, когда существо ползало. На голове у него были глаза, рога и борода - чудесная маска дракона. Этот странный зверь жил в клетке, где Лионардо приручил его; но никто, говорит Вазари, не осмеливался даже взглянуть на него. ^[245] Над причудливыми головоломками и запутанными схемами он размышлял добрую часть своей жизни. В одно время он выступал за создание крыльев для полета; в другое время он изобрел веревки, которые должны разматываться прядь за прядью; опять же, он изобрел систему плоских пробок, с помощью которых можно ходить по воде. ^[246] Однажды, выскоблив кишки овцы настолько тонкими, что он мог держать их на ладони, он наполнил их воздухом из мехов и дул, и дул, пока комната не задохнулась, а его посетителям не пришлось разбежаться по углам. Лионардо сказал им, что это настоящий символ гениальности.

Такие истории образуют то, что можно назвать легендой о жизни Лионардо; и некоторые из них кажутся простыми, другие - почти детскими. ^[247] Они иллюстрируют, что имеется в виду, когда мы называем его волшебником эпохи Возрождения. Искусство, природа, жизнь, тайны бытия, безграничные возможности человеческой мысли, загадки мира, все то, что греки называли Паном, так заворовало его, что, хотя он мечтал, творил и никогда не прекращал трудиться, казалось, что он достиг немногого. Фантазии его мозга были, возможно, слишком тонкими и хрупкими, чтобы предстать очевидными человеческим глазам. У него было обыкновение после долгих лет труда оставлять свою работу незавершенной, чувствуя, что он не может довести ее

до совершенства так, как ему хотелось бы: однако даже его самые фрагментарные наброски имеют законченность, недоступную более мелким людям. "Необычайная сила, - говорит Вазари, - в его случае сочеталась с замечательными способностями, умом царственной отваги и великодушной отвагой". Тем не менее, его постоянно обвиняли в лени и неспособности к исполнению. ^[248] Часто-часто он тщательно готовился и ничего не добивался. Хорошо известно, как приор Сан-Мария-делле-Грацие жаловался, что Лионардо целыми днями стоял, разглядывая его фреску, и неделями не подходил к ней близко; как монахов Аннунциаты во Флоренции обманом лишили их картины, для которой еще не были сделаны сложные рисунки; как Лев Х., увидев, как он смешивает масло с лаком, чтобы создать новую среду, воскликнул: "Увы! этот человек ничего не будет делать; он думает о конце, прежде чем начать". Хороший ответ, объясняющий задержку, всегда был готов на устах художника, например, что гениальный человек работает лучше всего, когда его руки наиболее ленивы; Иуду, которого тщетно искали по всем воровским притонам Милана, не нашли; я не могу надеяться увидеть лицо Христа иначе, как в Раю. И снова, когда конная статуя Франческо Сфорца была смоделирована во всех ее частях, была начата другая модель, потому что Да Винчи хотел изобразить воина, торжествующего над поверженным врагом. ^[249] Первый мотив казался ему ручным; второй был нереализуем в бронзе. "Я могу сделать все возможное для человека, - писал он Лодовико Сфорца, - и так же хорошо, как любой ныне живущий художник в скульптуре или живописи". Но он ничего не делал по заданию, а его творческому мозгу больше нравилось изобретать, чем выполнять. ^[250] "По правде говоря, - продолжает его биограф, - есть веские основания полагать, что само величие его самого возвышенного ума, стремящегося к большему, чем могло быть достигнуто, само по себе было препятствием; он постоянно стремился добавлять совершенство к совершенству и совершенство к совершенству. Это, без сомнения, было истинным препятствием, так что, как выразился наш Петрарка, работа тормозилась желанием". В конце того циничного и позитивного века, дух которого так хорошо выразил Козимо де Медичи, ^[251] Лионардо поставил перед собой цели бесконечные, а не конечные. Его рисунки крыльев для полета символизируют все его начинания. Он верил в решение неразрешимого; и природа так щедро одарила его на заре открытия, что он был почти оправдан в этом заблуждении. Поймав Протея мира, он попытался схватить его, но бог изменил форму от его прикосновения. Застав Силена врасплох, он попросил у него песню; но песня, которую пел Силен, была так изумительна по своему разнообразию, так тонка по своим модуляциям, что Лионардо мог лишь припоминать разрозненные фразы. Его Протей был духом Возрождения. Силен, из которого он выудил песню, олицетворял двойственную природу человека и мира.

По злой случайности случилось так, что величайшие работы Лионардо вскоре погибли. Его карикатура во Флоренции исчезла. Его модель для статуи Сфорца использовалась французскими лучниками в качестве мишени. Его "Тайная вечеря" остается всего лишь развалинами в монастыре делле Грацие. Такой, какая она есть, размытая дурным обращением и пренебрежением, еще более размытая нечестивой перекраской, эту фреску должны увидеть те, кто хочет понять Да Винчи. Его справедливо называли компендиумом всех его исследований и всех его сочинений; и хронологически это первый шедевр совершенного Возрождения. ^[252] Другие художники изображали Тайную вечерю как торжественный пролог к Страстям или как мистическое открытие величайшего христианского таинства. ^[253] Но никто не осмелился нарушить спокойствие мероприятия драматическими действиями. Школа Джотто, Фра Анджелико, Гирландаджо, Перуджино, даже Синьорелли оставалась в сфере символического

внушения; и их творчество приобрело достоинство, которое утратило в интенсивности. Лионардо объединил и то, и другое. Он взялся нарисовать момент, изобразить воздействие одного слова на двенадцать человек, сидящих за столом, и сделать это, не жертвуя спокойствием, которого требует идеальное искусство, и не умаляя божественного величия Того, с чьих уст сорвалось это слово. Давно прошло время для подробной критики или описания картины, известной всем. Достаточно заметить, что идеальное изображение драматического момента, жизнь, вдохнутая в каждую часть композиции, разнообразие типов, выбранных для выражения разнообразия характеров, и научное распределение двенадцати Апостолов по четырем группам по три человека вокруг центрального Христа знаменуют появление нового духа силы и свободы в искусстве. То, к чему до сих пор относились с религиозной робостью, с общепринятой чопорностью, или с реалистическим недостатком величия, теперь было очеловечено и в то же время перенесено в более высокую интеллектуальную область; и хотя Лионардо лишил Апостолов их ореолов, он впервые в истории живописи создал Христа, достойного поклонения как *præsens Deus*. Мы не знаем, восхищаться ли нам больше совершенством искусства художника или его проникновением в духовные вещи. ^[254]

Если мы вынуждены считать, что у Да Винчи достижение не соответствовало силе и обещаниям, то с Рафаэлем дело обстоит совсем иначе. В нем не было ни растерянности, ни разделения интересов. Его не завораживала никакая неразрешимая тайна и не поглощали никакие соблазнительные проблемы. Его способности и его художественная цель были точно сбалансированы, адекватны и взаимно поддерживали друг друга. Он интуитивно видел, что нужно делать, и делал это беспрепятственно, проявляя с детства и до ранней смерти беспрепятственную энергию чистой продуктивности. Подобно Моцарту, на которого он во многих отношениях удивительно похож, Рафаэль был одарен неиссякаемой плодотворностью и неутомимым трудолюбием. Как и у Моцарта, у него была натура, которая все превращала в красоту. Мысль, страсть, эмоции стали в его искусстве живой мелодией. Восхищаясь его грацией, мы почти забываем о его силе; труды его интеллекта скрыты за безмятежностью его стиля. Ни в одной части его работы нет ничего чрезмерного, ниощущения усилия, ни напряженности ситуации, ни даже того элемента ужаса, который необходим для истинно возвышенного. Как будто дух молодой Греции снова ожил в нем, доведя его вкус до совершенства и удерживая от суровых или ужасных представлений о вещах.

Рафаэль не находил в этом мире ничего, кроме радости, и сообщал своему идеалу красоту нетронутой девственности. Брешию можно было разграбить мечом и пламенем. Бальони могут разрубить себя на куски в Перудже. Равнины Равенны могут залиться кровью. Урбино может сменить хозяев и подчиниться злобному герцогу Валентино. Рафаэль, тем временем, прожив свою короткую майскую жизнь, длившуюся менее двадцати [Рукописно: 40] лет, получил от природы и от человека послание, которое представляло собой гармонию, не нарушенную ни одной диссонирующей нотой. Сама его личность была символом его гениальности. Лионардо был красив, но величествен, с твердыми губами и пронизательным взглядом; он был покорен магнетизмом неисчислимой личности. Красота Рафаэля была светлой и гибкой, завораживающей не силой или таинственностью, а подкупающим очарованием открытой сердечности. К этой физической красоте, скорее хрупкой, чем сильной, он присоединил духовные качества самой дружелюбной натуры. Он был нежным, послушным, скромным, готовым услужить, свободным от ревности, привязывающим к себе всех мужчин своей жизнерадостной вежливостью. ^[255] Нравственно он был чист. Действительно, если судить по расплывчатым стандартам того времени, его можно было бы назвать почти безупречным. Его

интеллектуальные способности во всем, что касалось искусства живописи, были безграничны; но мы не можем причислить его к многогранным героям Возрождения. То, что он пытался сделать в скульптуре, хотя и элегантно, сравнительно незначительно; и то же самое можно сказать о его зданиях. Как художник, он был способен понять и выразить все без излишеств и бессмысленного труда. Ни о каком другом художнике мы не чувствуем, что он был так инстинктивно, безошибочно прав в том, что думал и делал.

Среди его умственных способностей, по-видимому, до необычайной степени была развита способность к ассимиляции. Он постиг азы своего искусства в доме своего отца Санти в Урбино, где до сих пор выставлена мадонна — портрет его матери с ребенком, возможно, младенцем Рафаэлем, у нее на коленях. Начав вскоре после смерти отца работать учеником Перуджино, он быстро усвоил манеру этого мастера настолько в совершенстве, что его ранние работы отличаются от работ Перуджино только большей утонченностью, непосредственностью и изобретательностью. Хотя он впитал в себя все, что было превосходного в стиле Перуджино, он избегал его наигранности и, казалось, стремился к более высокому взлету, отталкиваясь от самых изысканных ранних картин своего учителя. Позже, будучи еще мальчиком, он вырвался из умбрийских условностей, изучив все ценное в искусстве Мазаччо и фра Бартоломео. Последнему мастеру, сам получившему образование под влиянием Лионардо, Рафаэль был, пожалуй, обязан больше, чем кому-либо другому из своих учителей. Метод объединения фигур в массы, необходимый для общей композиции, при сохранении ими собственной второстепенной завершенности, был применен Братом с почти математической точностью на его фреске в Сан-Мария-Нуова.^[256] Оно вновь появляется во всех работах Рафаэля после его первого визита во Флоренцию^[257] (1504-1506). Действительно, сходство в обращении между двумя художниками настолько велико, что мы не очень хорошо знаем, кто из них был больше обязан другому. Например, многие группы женщин и детей в Станце — особенно в "Чуде в Больсене" и "Гелиодоре" — кажутся почти идентичными "Мадонне делла Мизерикордия" Фра Бартоломео в Лукке. Наконец, когда Рафаэль поселился в Риме, он поддался влиянию Микеланджело и впитал классический дух недавно обнаруженного антиквариата. Здесь, наконец, показалось, что его врожденный гений может пострадать от соприкосновения с мощным стилем его великого соперника; и есть много изучающих искусство людей, которые считают, что поздняя манера Рафаэля была отклонением от божественной чистоты его ранних картин. На самом деле во фресках Фарнезины есть что-то от чрезмерной пышности, как будто способности художника были напряжены сверх своей естественной силы. Мускулы преувеличены, чтобы создать видимость силы, а открытые рты увеличены, чтобы показать изумление и действие. Эти недостатки можно найти даже в мультфильмах. И все же, кто скажет, что могущество Рафаэля шло на убыль или что его благородный стиль переходил в маньеризм, после изучения как картины "Преображение", так и тщательных рисунков обнаженной натуры, подготовленных для этой последней работы?

Склонность Рафаэля к ассимиляции была настолько тонкой, что то, чему он научился у всех своих учителей, у Перуджино, фра Бартоломео, Мазаччо, Да Винчи, Микеланджело и античности, было смешано с его собственным стилем без ущерба для индивидуальности. Низшие мастера подражали ему и передавали свои картины потомкам как Рафаэлевские; но принять подлинное произведение его живописи за работу другого художника почти невозможно. Каждый последующий шаг, который он делал, был всего лишь высвобождением его гения, шагом к полному выражению прекрасного, которое он видел и которому служил. Он

никогда не был эклектиком. Шедевры других художников научили его постигать свой собственный идеал.

Рафаэль - это не просто человек, это школа. Точно так же, как в своем гении он впитал и постиг множество разнообразных стилей, так и многие достойные мастера заключены в одном его имени. Художники-фресковщики, мастера мольберта, мастера мозаики и маркетри, скульпторы, строители, ткачи из Арраса, граверы, оформители потолков и полов - все трудились под его присмотром, получая от него рисунки и выполняя то, что впоследствии было названо его именем. ^[258] Таким образом, отчасти благодаря своим способностям и энергии, отчасти благодаря использованию других людей Рафаэль смог добиться столь многого. В Ватикане он покрыл стены и потолки Станце историческими и символическими фресками, которые охватывают все человеческие знания. Жесткие рамки церковной традиции преодолены. Синод античных мудрецов занимает место рядом с синодом Отцов Церкви и сонмом Святых. Парнас и аллегория добродетелей противостоят друг другу. Легенда о Марсии и миф о Грехопадении - сопутствующие картины. Появляется новая католицизм, новая ортодоксальность прекрасного. Ренессанс во всей его широте и либеральности суждений принимает идеальную форму. Нет здесь и никакого чувства раздора, ибо гений Рафаэля рассматривает оба откровения, христианское и языческое, с точки зрения искусства, стоящего над ними. Для его чистых и беспрепятственных способностей задача перевода столь разнообразных мотивов во взаимно согласующиеся формы была несложной. На куполообразных потолках Лоджии он изобразил священную историю в серии изысканно простых композиций, известных как Библия Рафаэля. Стены и пилястры были украшены арабесками, которые предвосхитили открытие Помпей и по разнообразию и свободе превзошли лучшие римские фрески. Собственными руками он раскрасил несравненный "Триумф Галатеи" на вилле Агостино Киджи на Тибре, в то время как его ученики воспроизвели легенду об Амуре и Психее по его рисункам на крыше большого банкетного зала. Оставаясь в пределах Рима, мы можем обратиться от сивилл Сан-Мария делла Паче к планетарным гениям в Сан-Мария дельПополо, от "Скрипача" из дворца Шарра к "Преображению" в Ватикане: куда бы мы ни пошли, мы находим шедевры этого юноши, такие разные по замыслу, такие равные по исполнению. И потом, подумать только, что дворцы и картинные галереи Европы переполнены его станковыми картинами, что его оригинальные рисунки демонстрируют безграничный запас расточительного изобретательского творчества, что одних карикатур, которыми гордится Англия, достаточно, чтобы снискать славу великого мастера!

Огромное количество работ Рафаэля само по себе поражает. Точность их дизайна и совершенство исполнения буквально поражают воображение, пытающееся осознать условия его короткой жизни. Во всем этом мире картин нет ничего, или очень мало, от риторики. Мозг повсюду руководил рукой, и результатом стала безупречная поэзия. Знания, опять же, выраженные во многих его фресках, настолько глубоки, что мы задаемся вопросом, не жила ли в его теле снова душа какого-нибудь совершенного мудреца. Как, например, он воспринял историю философии, столь блестяще изложенную в "Афинской школе", что каждая голова, каждый жест являются воплощением какой-то системы? Фабио Кальви, возможно, действительно снабдил его полезными заметками по греческой философии. Но только Рафаэлю принадлежит триумф олицетворения сухих элементов учения в соответствующих жизненных формах. То же самое можно сказать о "Парнасе" и, в меньшей степени, о "Диспуте". Для физиономиста эти фрески всегда будут бесценны. "Гелиодор", "Чудо в Больсене" и карикатуры демонстрируют сходную способность, применяемую с более драматической целью. Страсть и

действие занимают место репрезентативных идей; но способность воплощать всовершенную человеческую форму то, что впервые было интеллектуально воспринято художником, остается той же.

Если, оценив размах мысли, раскрытый в этой части работы Рафаэля, мы затем рассмотрим труд ума, связанный с распределением стольких прекрасных и величественных человеческих фигур, с моделированием их драпировок, изучением их выражения и объединением в сбалансированные композиции, мы сможем составить некоторое представление о размахе исполнения Рафаэля. Действительно, вероятно, что все попытки рефлексивного анализа такого рода несправедливы по отношению к спонтанности метода художника. И все же, даже предположив, что "Чудесный улов рыб" или "Афинская школа" были увидены им как в видении, это предположение усилит наше удивление воображению, которое могло хранить такой богатый запас деталей, готовых к немедленному использованию. О том, что Рафаэль уделял самое пристальное внимание деталям своей работы, свидетельствуют этюды, сделанные по этим двум предметам, и рисунки к "Преображению". Молодой человек, стремящийся впервые проявить свою силу в единственной картине, которая должна была доказать его мастерство, не мог бы трудиться с большим усердием, чем Рафаэль на пике своей славы и в полном расцвете своих зрелых способностей.

Более того, когда мы принимаем во внимание разнообразие работ Рафаэля, мы приходим к новому удивительному моменту. Рисунок "Женитьба Александра на Роксане", "Искушение Адама Евой" и "Резня невинных", гравированные Марком Антонио, непревзойденны не только как композиции, но и как этюды обнаженной натуры в избранных позах, прочувствованные и благородно выполненные. В этих рисунках, которые он никогда не использовал для рисования, один и тот же высокий стиль последовательно применяется к театрализованному представлению, идиллии и драме.^[259] Восторг греческого искусства в его самый юный момент никогда не был воспроизведен современным художником с такой силой и огнем фантазии, как в "Галатее". Нежность христианского чувства не нашла более возвышенного выражения, чем во множестве мадонн, одна прекраснее другой, словно июньские розы на дереве, от девственной "Мадонны Гран-Дука" до небесного видения Сан-Систо, этой возвышеннейшей лирики католического искусства.^[260] Только бегло просмотрев подобный список, мы сможем оценить многогранное совершенство творений Рафаэля. Как, наконец, могло случиться, что этот молодой художник нашел время руководить строительством собора Святого Петра и составить план раскопок Рима в его двенадцати древних регионах?^[261]

Когда Ломатццо присваивал эмблемы выдающимся художникам эпохи Возрождения, он дал Микеланджело дракона созерцания, а Мантенье - змею пронизательности. Повинуясь более счастливому инстинкту, Рафаэль сохранил человека, микрокосм, символ могущественной грации, воплощенный интеллект. Эта причудливая фантазия миланского критика затрагивает истину. Что отличает все творчество Рафаэля, так это его человечность в двойном смысле - гуманного и человеческого. Феб, каким его представляли греки, не был более лучезарным, более победоносным благодаря чуду своей улыбки, более нетерпимым ко всему непристойному или уродливому. Подобно Аполлону, преследующему Эвменид из своего дельфийского святилища, Рафаэль не допустит, чтобы его взгляд упал на то, что отвратительно или ужасающе. Даже печаль и уныние, трагедия и смерть лишают его привлекательности. И здесь следует упомянуть, что он избегал суровых и болезненных тем. Он не писал ни мученичества, ни "Страшного суда", ни "Распятия", если не считать маленькой ранней картины, принадлежавшей лорду Дадли.^[262]

Его мужчины и женщины либо великолепны в молодости, либо полны достоинства в глубокой старости. Тронутое его невинным и искренним гением, человечество вновь обретает гармонию интеллекта, плоти и чувств, которая принадлежала Элладу. Вместо аскетизма Рафаэль ценил эллинское воздержание. Над его нишей в Храме Славы можно было бы написать: "Я сказал, что вы боги", — ибо дети человеческие в его идеальном мире обожествлены. Богоподобный дух человека - это все во всем. Поистине счастливым было искусство, которое благодаря своим ограничениям и выбору смогло так рано выразить благую весть эпохи Возрождения; в то время как в сферах политики и этики, науки и религии мы все еще далеки от усвоения его уроков.

Корреджо - Фавн или Ариэль живописи эпохи Возрождения. Обращаясь к нему от Рафаэля, мы, естественно, в первую очередь поражаемся сходству и различиям между ними. Оба черпали из своего изучения мира элементы радости, которые он содержит; но радость Корреджо была более чувственной, чем у Рафаэля; его интеллектуальные способности были менее развиты; его восторг был более бурным и вакхическим. Как и Рафаэль, Корреджо умер молодым, но его короткая жизнь прошла в сравнительной неизвестности и одиночестве. Далекий от общества ученых и художников, не знающий двора, не пользующийся покровительством принцев, он сотворил для себя чудо яркости и движения, которое восхищает нас на его фресках и станковых картинах.

Как скрытый поэт

В свете мысли,

Непрошенные гимны поет,

был этим лириком роскошного экстаза. В его творчестве не было ничего мирского; это отделяет его от венецианцев, чувственность которых он разделял: ничего научного; это отличает его от Да Винчи, магию *светотени* которого он постиг: ничего созерцательного; это отделяет его от Микеланджело, смелость замысла которого в борьбе с навязанными взглядами он оспаривал, очевидно, не имея возможности изучить его работы. Жизнерадостность Рафаэля, волшебство Лионардо и смелость Микеланджело встретились в нем, сформировав новый стиль, оригинальность которого неоспорима и который пленяет нас — не интеллектуальной мощью, а эмоциональным порывом. О его художественном образовании мы ничего не знаем; и когда мы называем его Ариэлем живописи, это означает, что мы вынуждены думать о нем как о стихийном духе, чьим приказам повинуются воздух, свет и оттенки утра.

Корреджо создал мир прекрасных человеческих существ, все условие существования которых - невинное и лучезарное распутство. ^[263] Над областью трагедии он не имел власти; он также не мог иметь дело с предметами, требующими наличия интеллектуального смысла. Например, он рисует три Судьбы молодыми и радостными вакханками; если бы мы вложили в их руки гирлянды из роз и тирсы вместо прялки и нити человеческих судеб, они могли бы быть изображены на панелях банкетного зала в Помпеях. И опять же, он не обладал тем суровым и возвышенным искусством композиции, которое стремится к высшей красоте замысла в архитектурной гармонии, стоящей выше мелодий изящества в деталях. По сути, он был лириком в отличие от эпического или драматического поэта. Единство его работ проистекает из эффекта света и атмосферы, вдыхаемой души трепетной и пульсирующей жизни, которая омывает и разжижает целое. Ему было достаточно создать ликующую симфонию с помощью игры света и

красок, оживления своих фигур и опьяняющей красоты своих форм. Его ангелы - это гении, освобожденные из чаш цветов, гурии эротического Рая, стихийные духи природы, блудящие в Эдеме в расцвете сил. Они принадлежат к поколению фавнов. Подобно фавнам, они сочетают в себе определенную дикость, дифирамбический экстаз, наслаждение быстрым движением, когда они упиваются облаками и цветами, с постоянной и всепроникающей сладостью стиля художника. Чувствительность Корреджо к свету и цвету — то качество, которое делает его уникальным среди художников, — была наравне с его чувством формы. Яркость и тьма сплетаются воедино на его фигурах подобно неосязаемой вуали, воздушной и прозрачной, усиливая учащенное сердцебиение от сладострастных движений, которые он любил. Его окраска не пылает и не обжигает; беспечный и нежный, он кажется именно таким цветком красоты, какой требуется чувству для его насыщения. Веселый румянец, который уместно сочетать с улыбкой дневного света, чистая голубизна смеющихся глаз, розовый оттенок щек ранней юности и теплые, но серебристые тона здоровой плоти смешиваются, как в жемчужной раковине, на его картинах. В своем собственном магическом кругу Корреджо царит безраздельно; ни одному другому художнику не удавалось объединить колдовство красок, *светотень* распутную красоту форм в гармонию, столь совершенную в своем чувственном очаровании. Чувствовать его влияние и в то же время быть предметом сильной страсти, или сильного желания, или героической решимости, или глубокого созерцания, или задумчивой меланхолии - невозможно. Путешественник с Севера, стоящий подле своих шедевров в Парме, может услышать от каждого из этих сияющих и смеющихся лиц то, что молодой итальянец сказал Гете: *Perchè pensa? pensando s' invecchia*.

Микеланджело - пророк или провидец эпохи Возрождения. Невозможно представить себе более сильный контраст, чем тот, который отличает его искусство от искусства Корреджо, или более непохожую во всех деталях жизнь, чем та, которой он жил с Рафаэлем или Лионардо соответственно. За восемьдесят девять лет своего земного странствия он видел, как Италия была поработана, а Флоренция уничтожена; ему выпала чрезвычайно горькая участь наблюдать быстрый упадок искусства и быть свидетелем триумфажреческого деспотизма над либеральной мыслью. Ни к одной из этих вещей он не был равнодушен, и печаль, которую они вызывали в его душе, нашла выражение в его живописи.^[264] Микеланджело не был создан природой для того, чтобы очаровывать, как Лионардо, или очаровывать, как Рафаэль. Его манеры были строгими и простыми. Когда он говорил, его слова были краткими и едкими. Когда он писал, будь то в стихах или прозе, он использовал наименьшее количество фраз, чтобы выразить наиболее сжатый смысл. Когда его спросили, почему он до сих пор не женился, он ответил, что жена, которая у него была, — его искусство — и без того доставляла ему слишком много хлопот. У него было мало друзей, и он избегал общества. Размышляя над проповедями Савонаролы, текстом Библии, рассуждениями Платона и поэмами Данте, он укреплял свой дух в одиночестве, общаясь с вечными мыслями. Поэтому, когда его призвали расписывать Сикстинскую капеллу, он произнес через живопись самое весомое пророчество, которое мир когда-либо видел, выраженное в пластической форме. Его тема - не что иное, как бремя пророков и Сивилл, которые проповедовали о пришествии света в мир и осуждении мира, отвергшего его, неумолимым судьей. Мишле не без правды говорит, что дух Савонаролы снова живет в этих фресках. Процессия двадцати четырех старейшин, привлеченных к суду перед жителями Брешии, чтобы обвинить Италию в грехе, — голос, который взывал к Флоренции: "Узрите меч Господень, и побыстрее! Смотрите, я, даже я, действительно наводню землю потоком!" - и видно, и слышно здесь очень ясно. Но в этом пророчестве Микеланджело есть

нечто большее, чем Савонарола. В нем чувствуется суровый дух Данте, пылающий патриотизмом, страстно стремящийся к справедливости. Он воплощает философию Платона. Бог-творец, который отделяет свет от тьмы, который извлекает Адама из глины и вызывает новорожденную Еву в ужасающей красоте, - это греческий Демиург. И снова в нем слышится негодование Исаи, дикие обличения Иезекииля, монотонный припев Иереми: "Ах, Господи, Господи!" Классические сивиллы поют свои мистические гимны; дельфийская на своем треножнике вдохновения, эритрейская, склонившаяся над своими свитками, иссохшая кумская ведьма, иссохшая ливийская пророчица — все, кажется, зывают: "Покайтесь, покайтесь! ибо приблизилось царство духа! Покайтесь и пробудитесь, ибо приближается суд над миром!" И над этими голосами мы слышим самый ужасающий вопль: "Народы пришли к рождению, но нет сил произвести на свет". Это изречение эпохи Возрождения, каким оно появилось в Италии. Та, кто была первой среди народов, теперь была последней; связанная и истекающая кровью, она лежала ниц у ворот храма, которые сама же отперла. Микеланджело досталась его доля — не манящие тайны нового века, не радость возрождающегося мира, не вздорный и пульсирующий восторг юности : все это было разделено между Лионардо, Рафаэлем и Корреджо, — но горькое бремя осознания того, что пробуждение к жизни само по себе является болью, что откровение освобожденной души само по себе является осуждением, что сияет свет и что мир не постигнет его. Какими бы религиозными ни были картины Микеланджело, они больше не являются католическими в том смысле, в каком католическими являются фрески Лоренцетти, Орканьи и Джотто. Он вышел за рамки церковных устоев и достиг того, где философия включает в себя христианскую веру. Таким образом, истинный дух Возрождения был воплощен в его произведениях искусства.

Среди множества фигур, покрывающих стену над алтарем в Сикстинской капелле, есть одна, которая вполне может служить символом эпохи Возрождения. Это женщина гигантского роста, с трудом поднимающаяся из гробницы. Погребальная одежда сковывает движения ее тела: она закрывает глаза и собирается вокруг груди. Видна только часть ее лица и горла, на которых можно прочесть выражение полного замешательства и оцепенения, борьбу со сном смерти, повинувшись какому-то внутреннему импульсу. И все же она медленно поднимается, наполовину проснувшись и едва пребывая в сознании, в ожидании еще не определенного конца. Так Микеланджело интерпретировал значение своего возраста.

СНОСКИ:

[197]

"Человек, владеющий всем разумом" - многозначительная фраза, использованная Микеланджело в одном из своих сонетов. See Guasti, *Le Rime di Michael Angelo*, p. 173. Резкая критика Микеланджело в адрес Перуджино, назвавшего его *гоффо*, дураком в искусстве, и его грубые слова в адрес красивого сына Франсии о том, что его отец создает лучшие формы ночью, чем днем, достаточно указывают на разные цели, которые преследовали художники двух периодов, выделенных выше.

[198]

Хотя Мантенья, кажется, был обязан всем своим образованием Падуе, невозможно считать его тем, кого называют скварчионистом — одним из художественных мастеров, созданных и используемых падуанским *импресарио* третьесортной живописи. Ни один другой орел, подобный ему, не воспитывался в этом гнезде. Его величие принадлежало его собственному гению, усваивавшему из скудных средств изучения, находившихся в его распоряжении, те элементы, которые позволили ему разгадать дух античности и попытаться его воспроизвести. Чтобы облегчить объяснение проблемы, возникшей из-за его раннего владения стилем, было вполне обоснованно высказано предположение, что он получил сильное впечатление от работы, выполненной Донателло в виде барельефа для церкви Сан. Антонио в Падуе. Таким образом, флорентийское влияние помогло сформировать даже первоначальный гений этого величайшего из ломбардских мастеров.

[199]

С Вазари, т. v., стр. 163, можно проконсультироваться относительно предпочтения Мантеньей идеала скульптуры по сравнению с естественной красотой в качестве модели для художника.

[200]

Отчет о его антикварных изысканиях в компании с Феличе Феличиано см. в "*Истории живописи Северной Италии*" Кроу и Кавалькаселле, том i, стр. 334. Его музей был настолько знаменит, что в 1483 году Лоренцо де Медичи, проезжавший через Мантую из Венеции, счел его достойным посещения. В преклонном возрасте у Мантеньи возникли денежные затруднения, и ему пришлось расстаться со своей коллекцией. Говорят, что принудительная продажа главного украшения, бюста Фаустины, разбила ему сердце. *Ib.* стр. 415.

[201]

Написана темперой на холсте для маркиза Мантуанского до 1488 года, разграблена немцами в 1630 году, продана Карлу I., перепродана Содружеством, выкуплена Карлом II., а теперь выставлена напоказ, сильно испорченная временем и переменами, но больше злодейской перекраской, на стенах Хэмптон-Корта.

[202]

Картина маслом в Национальной галерее.

[203]

Так называемый "Триумф Сципиона" в Национальной галерее кажется мне во всех отношениях слабее карикатур Хэмптон-Корта.

[204]

"Мадонна делла Виттория", ныне находящаяся в галерее Лувра, была написана в память о подвигах Франческо Гонзаги в битве при Форново. То, что Франческо, генерал венецианских войск, объявил этот бой, вечный позор итальянской солдатни, победой, является одним из сильнейших признаков того, до какой глубины опустилось чувство воинской чести в Италии. Но хотя повод для ее создания был таким подлым, впечатление, произведенное этой картиной, слишком сильное, чтобы его можно было описать. Он грандиозен в каждой детали: мужская энергия сочетается с несравненной грацией, религиозное чувство - со спортивным достоинством, а роскошь орнамента - с суровой серьезностью композиции. Стоит сравнить этот портрет Франческо Гонзаги с его бронзовой медалью, точно так же, как картину Сигизмондо Малатесты Пьеро делла Франческо следует сравнить с медальоном Пизанелло.

[205]

Том II., *Возрождение обучения*, стр. 212.

[206]

О пребывании Мантеньи во Флоренции ничего не известно. Он отправился на встречу с кардиналом Франческо Гонзагой в Болонью. Этот кардинал, большой любитель музыки и знаток реликвий древности, приехал в Мантую в августе 1472 года, где для его развлечения был поставлен "Орфей" мессера Анджело Полициано.

[207]

О том, что он мог создать суровую и трагическую тему со всей страстью, которой это требовало, свидетельствуют, однако, не только фрески в Орвието, но и мощная картина маслом "Распятие" в Борго Сан Сеполькро.

[208]

Эта история была использована в стихах, чтобы усилить ее романтическую окраску. Какими бы ни были эти строки, я присоединяю их к себе ради попытки подчеркнуть и проиллюстрировать чувство эпохи Возрождения: —

"Вазари рассказывает, что Лука Синьорелли,

Утренняя звезда Микеланджело,

Убыл только один сын, юноша семнадцати лет,

Который умер. В тот день мастер у своего мольберта

Владел широкой кистью , которой писал
В Орвието, на стенах Кафедрального собора,
Суровые формы Смерти, Рая, Ада и Страшного Суда.
Тогда они пришли к нему и воскликнули: "Твой сын мертв,
Убит на дуэли: но расцвет жизни
Еще остаются круглые красные губы и пушок на щеках.
Лука ничего не говорил, но слушал. Затем они понесли
Своего мертвого сына в безмолвную комнату для рисования,
И оставил сына и отца наедине.
Лука по-прежнему говорил и не стонал; но он поднялся
Чудесный умерший юноша и пригладил его волосы,
Промыли его красные раны и уложили на кровать,
Обнаженная и прекрасная, там, где розовые занавески
Излучал мягкий отблеск неуверенного великолепия
Словно живые на мраморных ветвях внизу.
Тогда Лука схватил свою палитру: час за часом
В комнате воцарилась тишина; никто не осмелился приблизиться:
Утро перешло в полдень, а полдень - в канун, когда застенчиво
В комнату заглянула маленькая горничная и увидела художника
Рисуя своего мертвого сына безошибочным мазком,
Твердый и с сухими глазами перед величественным полотном".

[209]

Смотрите статью об Орвието в моих *зарисовках по Италии и Греции*.

[210]

На более ранних фресках фра Анджелико на крыше изображен Христос в роли Судьи. Но между этими работами и работами Синьорелли нет ничего общего.

[211]

Это гипотеза синьора Лузи (*Собор Орвието*, стр. 168). Он основывает ее на иллюстрированных дантовских сюжетах и цитатах из "Ада": —

"Omero poeta sovrano;

L' altro è Orazio satiro che viene,

Ovidio è il terzo, e l' ultimo Lucano."

Нет ничего более заметного и более глубоко интересного, чем влияние, оказанное Данте на Синьорелли, влияние, которое он разделял с Джотто, Орканьей, Боттичелли, Микеланджело, величайшими художниками Центральной Италии с богатым воображением.

[212]

Фон для круглой "Мадонны" в Уффици, "Бичевания Христа" в Академии во Флоренции и в Брере в Милане, а также "Адама" в Кортоне принадлежат к этой категории.

[213]

Мы можем добавить страницы в пределлу, представляющую "Поклонение волхвов" в Уффици.

[214]

Вазари упоминает портреты Николо, Паоло и Вителлоццо Вителли, Джан Паоло и Орацио Бальони, среди прочих, на фресках в Орвието.

[215]

Написана для Лоренцо Медичи. Сейчас она находится в Берлинском музее из-за пренебрежения властей Национальной галереи приобрести ее для Англии.

[216]

Я не должен упускать возможность квалифицировать похвалу Вазари Луке Синьорелли ссылкой на письмо, недавно опубликованное из *Архива Буонаппоми, Lettere a Diversi*, стр. 391. Микеланджело обращается там к капитану Кортони и жалуется, что в первый год понтификата Льва Лука пришел к нему и с помощью различных заявлений получил от него сумму в восемьдесят джулио, которую он так и не вернул, хотя официально заявил, что сделал это. Микеланджело в то время был болен и с большим трудом работал над статуей связанного пленника для гробницы Юлия. Лука продемонстрировал образец своей знаменитой вежливости, утешив скульптора такими довольно ханжескими фразами: "Не сомневайтесь, что ангелы спустятся с небес, чтобы поддержать ваши руки и помочь вам".

[217]

Пьетро, известный как Перуджино по городу, где его усыновили, был сыном Кристофоро Ваннуччи из Читта-делла-Пьеве. Он родился в 1446 году и умер в Фонтиньяно в 1522 году.

[218]

Триптих в Национальной галерее.

[219]

Они были опубликованы Обществом Арундела.

[220]

Эти фрески были начаты в 1499 году. Следует упомянуть, что в этом году, после отказа Перуджино украсить капеллу Святого Бризио, орвиетанцы поручили эту работу Синьорелли.

[221]

Уффици и Сала дель Камбио.

[222]

"Fu Pietro persona di assai poca religione, e non se gli potè mai far credere l'immortalità dell' anima: anzi, con parole, accomodate al suo cervello di porfido, ostinatissimamente ricusò ogni buona vita. Aveva ogni sua speranza ne' beni della fortuna, e per danari arebbe fatto ogni male contratto." Вазари, том vi. стр. 50. Местная традиция, упомянутая выше, касается трудностей, поднятых Церковью против христианского погребения Перуджино: но если он умер от чумы, как считается (см. С. и С., том iii. стр. 244), эти трудности, вероятно, были вызваны паникой, а не верой в его нечестие. Примечание Гаспаро Челио об отказе Перуджино исповедаться на смертном одре, в

котором говорилось, что он предпочел посмотреть, как будет жить нераскаявшаяся душа в мире ином, читатель может найти в *"Искусстве Кретьена"* Рио, том ii, стр. 269. Запись о том, как Перуджино вооружился в декабре 1486 года вместе с известным убийцей Аулиста ди Анджело из Перуджи, чтобы подстеречь и победить своего личного врага возле Сан-Пьетро Маджоре во Флоренции, цитируется Кроу и Кавалькаселле, т. iii. стр. 183.

[223]

"Guadagnò molte ricchezze; e in Fiorenza murò e comprò case; ed in Perugia ed a Castello della Pieve acquistò molti beni stahili." Вазари, том vi. стр. 50.

[224]

"Goffo nell arte." См. Вазари, том vi. стр. 46. См. также выше, стр. 196.

[225]

Я выбираю их для комментариев, а не фрески в Спелло, какими бы прекрасными они ни были, потому что они представляют больший интерес в связи со стилем Возрождения.

[226]

"Успение" Сан-Фредиано в Лукке также следует упомянуть как один из шедевров Франции.

[227]

Его отец был погонщиком мулов из Суффиньяно, который поселился во Флоренции, в доме с садом недалеко от ворот Сан-Пьеро Гаттолино. Он родился в 1475 году, а умер в 1517-м.

[228]

В Сан-Доменико в Прато в 1500 году. Впоследствии он проживал в Сан-Марко во Флоренции.

[229]

23 мая 1498 года.

[230]

В дополнение к картинам, упомянутым выше, я могу привлечь внимание к обожающей фигуре Святой Екатерины Сиенской на трех больших полотнах, которые сейчас находятся по отдельности в музее Питти, в Лукке и в Лувре.

[231]

В музее Уффици. Как композиция, это шедевр Братства.

[232]

Смотрите Том I., *Эпоха деспотов*, стр. 487, об этих последствиях разграбления Прато.

[233]

L'Art Chrétien, vol. ii. p. 515.

[234]

Два наших лучших портрета Савонаролы, более ранний с надписью "Hieronymi Ferrariensis a Deo Missi Prophetæ Effigies", более поздний, изображающий Святого Петра Мученика, написаны рукой фра Бартоломмео. См. Кроу и Кавалькасель, том iii. стр. 433.

[235]

См. Ниже, глава vii.

[236]

Этот сонет я перевел на английский с такой близостью к словам оригинала, какую счел возможным: —

Тот, кто не может делать то, что хочет, должен попытаться

Желать того, что он может сделать; ибо с тех пор это тщетно

Желать того, чего нельзя достичь, воздерживаться

Из праздного желания возникает философия.

Вот, все наше счастье и горе подразумевают

Знание или нет способностей Уилла:

Следовательно, они могут, кто хочет, делать то, что должно быть.

И не вырвать истинную причину из ее рук.

И то, что человек может, он всегда должен делать:

Часто кажется сладким то, что после оказывается не таким;

И то, чего я желал, когда имел, стоило одной слезы.

Тогда, читатель этих строк, если бы ты все еще хотел

Будь полезен себе, дорогим людям,

Желание всегда делать то, что тебе следует.

[237]

Смотрите письмо, адресованное Лионардо Лодовико Сфорца, в котором перечисляются его притязания как механика, военного и гражданского инженера, архитектора и т.д. Едва ли нужно упоминать, что он служил Чезаре Борджиа и Флорентийской Республике в качестве инженера и что большая часть его времени в Милане была потрачена на гидравлические работы на реке Адда. Здесь следует добавить, что Лионардо изложил результаты своих открытий в письменном виде; но опубликовал он очень мало, и это ни в коем случае не самая ценная часть его мыслей. Он основал в Милане Академию искусств и наук, если так можно назвать объединение художников, ученых и светских людей, которым, вероятно, он делился своими исследованиями в области анатомии. *Трактат о живописи*, носящий его имя, представляет собой компиляцию из заметок и рукописей. впервые напечатан в 1651 году.

[238]

Фолиант эскизов в библиотеке Амброзиана в Милане содержит эскизы ко всем этим работам. Коллекция Королевской библиотеки в Виндзоре не менее богата. Среди научных рисунков Лионардо в последнем месте можно упомянуть серию карт, иллюстрирующих речную систему Центральной Италии, с планами улучшения дренажа.

[239]

Шелли говорит о поэте: —

Он будет бодрствовать от рассвета до сумерек

Солнечный свет, отраженный озером

Желтые пчелы в цветущем плюще;

Не обращать внимания и не видеть, что это за вещи,
Но из них создавать он может
Формы более реальны, чем живой человек,
Няньки бессмертия.

[240]

Смотрите этот рассказ у Де Стендаля, *История культуры Италии*, стр. 143.

[241]

В *Трактате о живописи* да Винчи решительно выступает против изоляции человека. Он рассматривал человека как на самом деле микрокосм, который можно понять только по отношению к окружающему миру, выражая, как художник, ту же мысль, что и Пико. (См. Том II., *Возрождение обучения*, стр. 35.) Поэтому он настаивает на притязаниях пейзажа на внимание художников.

[242]

Я мог бы подробно остановиться на четырех этюдах ветвей, листьев, цветов и плодов ежевики из королевской коллекции в Виндзоре, наиболее замечательных по терпеливой точности и тонкому исполнению: также на рисунках дубовых листьев, дикой калины, ракитника, водосбора, асфодели, камышечника и древесного молочая из той же коллекции. Эти тщательные исследования столь же ценны для ботаника, сколь и для художника. Невозможно передать специфику каждого растения с большей точностью.

[243]

Посмотрите серию анатомических исследований лошади в Королевской коллекции.

[244]

Гравировка работы Эделинка. Рисунок явно напоминает Лионарда, но насколько он может быть далек от характера оригинала, мы можем догадаться по расшифровке Рубенса из Мантеньи. (См. Выше, стр. 200.) Де Стендаль остроумно отзываясь об этом произведении: "Это традиция Верджиллия в отношении мадам де Сталь", соч., стр. 162.

[245]

В Королевской коллекции в Виндзоре есть анатомические рисунки для построения воображаемого четвероногого с гигантскими когтями. Точно обозначена костная, мышечная и венозная структура его ног.

[246]

Посмотрите рисунки, выгравированные и опубликованные Герли в его *Картине Лионардо да Винчи*, Милан, 1784.

[247]

Вазари - главный источник этих легенд. Джиральди Ломаццо, миланский историк живописи, и Банделло, романист, сообщают дополнительные подробности. Судя по всем свидетельствам, Лионардо производил впечатление на своих современников как незаурядная и наиболее властная личность. Даже в самых странных историях есть налет благоговения, которого не хватает в легенде о Пьеро ди Козимо.

[248]

Даже Микеланджело, встретив его во Флоренции, процедил сквозь зубы, что "он сделал модель лошади, чтобы отлить ее из бронзы, но не смог отлить и от стыда оставил ее незаконченной". См. *Арх. Св. Ит.*, серия terza, xvi. 226.

[249]

В Королевской коллекции в Виндзоре есть целая серия этюдов для этих двух статуй, а также рисунки формы, по которой Лионардо намеревался их отлить. Второй из двух набросков выполнен с большим разнообразием мотивов. Лошадь встает на дыбы; поверженный враг тщетно пытается защититься; победитель в одном розыгрыше сдерживает своего скакуна, в другом размахивает дубинкой, в третьем размахивает мечом, в четвертом держит меч в готовом ударе. Конструкции пьедесталов, которые иногда используются как надгробия, а иногда как фонтан, столь же разнообразны.

[250]

"Concevoir," said Balzac, "c'est jouir, c'est fumer des cigarettes enchantées; mais sans l'exécution tout s'en va en rêve et en fumée." Цитируется Сент-Бевом, *Causeries du Lundi*, том ii. стр. 353.

[251]

См. Том II., *Возрождение обучения*, стр. 128, 129.

[252]

По словам фра Пачоло, она была закончена в 1498 году.

[253]

Синьорелли, со свойственной ему оригинальностью, выбрал момент, когда Христос преломил хлеб и раздал его Своим ученикам. На этой редкой картине в Кортоне мы видим не преданного вождя, а основателя новой религии.

[254]

Одно только ченаколо не позволит ученику понять Лионардо. Он должен обратить свое внимание на альбомы для зарисовок мастера, те этюды мелом, темперой, на тонком холсте и бумаге, подготовленные для стилуса или авторучки, которые Вазари называет последними триумфами дизайна и которых, несмотря на утрату многих из его книг, сохранившихся образцов очень много. Некоторые из них легко доступны в журналах Gerli, Chamberlaine и на репродукциях автотипов. Вполне возможно, что сочувствующий ученик сможет приблизиться к всеобъемлющему и всеохватывающему гению волшебника с помощью этих рисунков, чем если бы перед ним была тщательно выполненная фреска или масло. Они выражают многогранный, подвижный, любопытный и тонкий гений человека во всей его полноте.

[255]

"Raffaello, che era la gentilezza stessa ... restavano vinti dalla cortesia e dall' arte sua, ma più dal genio della sua buona natura; la quale era sì piena di gentilezza e si colma di carità, che egli si vedeva che fino agli animali l'onoravano, non che gli uomini."—Vasari, vol. viii. стр. 6, 60.

[256]

См. выше, стр. 223.

[257]

"Святое семейство" в Мюнхене и "Мадонна дель Бальдакино" в Питти могут быть упомянуты как эксперименты Рафаэля по совершенствованию композиционной схемы Братства.

[258]

Описание согласия, царившего в этой обширной мастерской, см. в "Вазари", т. viii, стр. 60. Гений и нежная натура Рафаэля проникли во всю группу художников и, казалось, наделили их единой душой.

[259]

Фреска "Александр" в Палаццо Боргезе написана подражателем.

[260]

"Мадонна ди Сан-Систо" была нарисована для знамени, которое несли во время процессий. Рио тонко заметил, что знамя, изобретение умбрийской школы, соответствует в живописи гимну в поэзии.

[261]

Смотрите Том II., *Возрождение обучения*, стр. 316, письмо Рафаэля по этому поводу Льву X.

[262]

"Спасение Сицилии" - единственная страстная картина зрелости Рафаэля. Пределла "Христос, несущий крест" в Ли-Корте и "Христос, обнажающий Свои раны" в галерее Tosiv Брешии - обе ранние работы, написанные под влиянием Умбрии. "Погребение" Боргезе, написанное для Аталанты Бальони, рисунок пером и тушью "Пьета" из коллекции Лувра, гравюра Марка Антонио "Резня невинных" и ранняя картина "Агония в саду" - вот и все другие болезненные сюжеты, которые я могу сейчас вспомнить.

[263]

Для более полной проработки этого анализа я должен обратиться к моим *Очеркам в Италии*, статье "Парма". Многое из того, что следует далее, является цитатой из этого эссе.

[264]

Большая часть споров о Микеланджело, которые постоянно ведутся между его поклонниками и недоброжелателями, могла бы быть прекращена, если бы было признано, что существуют два различных способа оценки произведений искусства. Мы можем рассматривать их просто как вызывающие к нашему чувству красоты и доставляющие гармоничное интеллектуальное удовольствие. Или же мы можем рассматривать их как выражающие мысли и дух своего

времени и как высказывания людей, чьи сердца горели в них. Критики, обученные изучению хорошей греческой скульптуры или склонные по темпераменту восхищаться более ранними произведениями итальянской живописи, склонны идти исключительно по первому пути. Они требуют спокойствия и простоты. Возмущение и насилие они осуждают как пороки. Им не приходит в голову, что, хотя это явление, безусловно, редкое, иногда случается, что появляется человек, искусство которого является для него языком его души и который живет в сочувственном отношении к самым суровым интересам своего века. Если такой художник родился в то время, когда спокойные мысли и безмятежные эмоции невозможны для того, кто глубоко чувствует значение своего времени, он должен либо рисовать и высекать ложь, либо он должен отказаться от безмятежности, которая была естественной и легкой для грека и более раннего итальянца. Микеланджело был одной из таких избранных художественных натур. Он использовал свое резец и карандаш, чтобы выразить не просто прекрасные художественные мотивы, но и то, что он чувствовал и думал о мире, в котором ему приходилось жить: и этот мир был полон крушения республик, коррупции и унижения общества, подчинения Италии чужакам. В Микеланджело человек, изучающий как искусство, так и историю, находит неоценимо ценную и редкую точку соприкосновения между внутренним духом эпохи и его внешним выражением в скульптуре и живописи.

ГЛАВА VII - ВЕНЕЦИАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ

Живопись в Венеции расцвела поздно—Условия, предлагаемые Венецией искусству—Шелли и Пьетро Аретино—Политические обстоятельства Венеции—Сравнение с Флоренцией—Дворец герцогов—Искусство, рассматриваемое как дополнение к государственной пышности—Миф о Венеции—Героические подвиги Венеции—Рай Тинторетто и Картина Гварди с изображением бала—Ранние венецианские мастера Мурано—Джан Беллини—маленькие ангелы Карпаччо—Мадонна Сан—Заккариа—Джорджоне—Аллегория, идиллия, выражение эмоций—Монах за клавирами—Тициан, Тинторетт и Веронезе—Попытка Тинторетто драматизировать венецианское искусство—Земное величие Веронезе—Софокловская гармония Тициана—Их школы—Дальнейшие характеристики Веронезе—Тинторетто—Его энергия воображения—Преобладающая поэзия—Совершенство равновесия Тициана—Вознесение Мадонны—Дух, общий для великих венецианцев.

То, что живопись в Венеции достигла зрелости позже, чем во Флоренции, имело огромное значение для развития изобразительного искусства в Италии. Благодаря этому обстоятельству один из главных аспектов эпохи Возрождения, ее материальное величие и свобода, получил непревзойденную обработку в руках Тициана, Тинторетто и Веронезе. Идеализировать чувственность внешней вселенной, добиться в цвете того, чего флорентийцы достигли в форме, придать мирскому величию человеческой жизни в одну из ее самых великолепных эпох достоинство высшего искусства - вот к чему были призваны эти великие художники. Их задача не могла бы быть выполнена столь достойно в пятнадцатом веке, как в шестнадцатом, если бы развитие эстетического чувства у венецианцев было более преждевременным.

Венеция была точно приспособлена для той роли, которую предстояло сыграть ее художникам. Свободный, изолированный, богатые, могущественные, знаменитые по всей Европе великолепие ее состояние оборудования, и за аморальность ее собственной манеры; правят разумных аристократии, который провел обширное богатство на публике демонстрируется и на обслуживание больше, чем Империя гражданское Величество: Венеция, с ее мостовой жидкости хризопраз, с ее дворцами из порфира и мрамора, ее фресками на фасадах, ее набережных и площадях пылали костюмы из Леванта, ее лагунах на плаву с галеры все народы, ее храмы, выложенные мозаикой, ее серебристые купола и потолки, сверкающие скульптуры залитые расплавленным золотом: Венеция роскошных в свет и цвет парообразной атмосфере, где моря-туманы поднялись на насыпь летние облака; арочные более широкое пространство неба, ограниченные только горизонтом в волнах и равнину и далекие горные кряжи и находит свое отражение во всем многообразии его оттенков восхода и захода солнца на гладкой поверхности гладкой воды: Венеция спит, как чудо из опала или жемчуга на груди волнообразный озеро:—здесь и здесь, только на лицо весь земной шар был уникальным городом, в котором гордость житейская, возможно совмещать с блеском физической Вселенной, чтобы создать и стимулировать в художнике чувство все то, что было самым роскошным в конкурсе от чувственного мира.

В цветах есть цвет. Сады тюльпанов сияют, а горные долины трогают душу красотой своих чистых, похожих на драгоценные камни оттенков. Поэтому художники Фландрии и Умбрии, Джон ван Эйк и Джентиле да Фабриано, проникли в некоторые тайны мира цвета. Но что значат пурпурные, алые и голубые тона ириса, анемона или водосбора, рассеянные среди густых луговых трав или выращенные на тихих клумбах монастырских садов, по сравнению с той мелодрамой пламени, золота, розового, оранжевого и лазурного, которую небеса и лагуны Венеции почти ежедневно являют взору? У венецианцев не было зеленых полей и деревьев, садовых бордюров, цветущих фруктовых садов, которые могли бы научить их нежной выразительности, причудливой поэзии изолированных или контрастирующих оттенков. Их луга были бесплодными бороздами Адриатики, цвета павлиньей шеи; они называли жемчужные раковины своих цветов *Лидофиор ди маре*. Ничто не отвлекало их внимания от утреннего и вечернего великолепия, которое дарили им море и небо. Именно вследствие этого венецианцы героически воспринимали цвет не как предмет оформления полей молитвенника или второстепенного украшения, а как мотив, сам по себе достойный возвышенного обращения. Точно так же, не окруженные безграничными холмами, не стесненные городскими стенами, не стесненные узкими улочками, но открытые свежему воздуху небес и океана, венецианцы понимали пространство и представляли картины, почти безграничные в своей необъятности. Свет, цвет, воздух, пространство - вот элементарные условия венецианского искусства; из них художники соткали свой идеальный мир для прекрасного и гордого человечества.

Описание Шелли венецианского заката является лейтмотивом венецианской живописи: ^[265]—

Как те, кто останавливается на каком-нибудь восхитительном пути,

Хотя мы и были настроены на приятное паломничество, мы стояли

Глядя на вечер и наводнение,

Который лежал между городом и берегом,

Вымощенный изображением неба: иней

И к северу показались воздушные Альпы,
Сквозь туман, поддерживающий небеса бастион, вздыбился
Между востоком и западом; и половина неба
Был покрыт облаками богатой эмблемы,

Темно-фиолетовый в зените, который все еще рос
Вниз по крутому склону на запад, в чудесный оттенок
Ярче, чем горящее золото, даже до дыр
Где быстрое солнце еще не остановилось в своем спуске
Среди многослойных холмов - они были
Те знаменитые Эуганские холмы, которые несут на себе,
Если смотреть с Лидо через сваи гавани,
Подобие группы остроконечных островов —
А потом, как будто земля и море были
Растворились в одном огненном озере, были замечены
Эти горы, возвышающиеся, как из волн пламени,
Вокруг испаряющегося солнца, от которого исходило
Сокровенный пурпурный дух света, созданный
Сами вершины их прозрачны. "Пока это не исчезло",
- Скоро я тебе покажу, - сказал мой спутник, -
Станция получше". Итак, над лагуной
Мы скользили: и от этого погребального лая
Я наклонился и увидел город; и смог различить
Как с их многочисленных островов, в вечернем сиянии,
Его храмы и дворцы действительно казались
Как волшебные ткани, сложенные до небес.

С этим мы можем сравнить следующий отрывок из письма, адресованного в мае 1544 года Тициану одним из самых беспринципных литературных разбойников, которые когда-либо позорили человечество, но который, тем не менее, был посвящен в дух истинной поэзии грандиозным видом природы, какой она предстала перед ним в Венеции. То, что Пьетро

Аретино так глубоко прочувствовал очарование природной красоты в эпоху, когда даже величайшие художники и поэты искали вдохновения в человеческой жизни, а не во внешнем мире, является знаменательным фактом. Это, по-видимому, иллюстрирует необходимость, с помощью которой Венеция стала колыбелью искусства природы.^[266] "Поужинав в одиночестве, дорогой сэр, и моим лучшим сплетником, в ущерб моему обыкновению, или, говоря точнее, поужинав в компании со всей скукой проклятой квартановой лихорадки, которая не позволяет мне вкушать ни одной пищи, я встал из-за стола, насытившись с тем же отвращением, с каким сел за него. В таком настроении я подошел и оперся руками о подоконник за окном и, навалившись грудью и почти всем телом на мрамор, предался созерцанию зрелища, представляемого бесчисленными лодками, наполненными иностранцами, а также жителями города, которые приводили в восторг не только зрителей, но и сам Большой канал, это вечное наслаждение всех, кто бороздит его воды. После этой оживленной сцены, внезапно, как человек, который из-за простой скуки не знает, чем занять свой ум, я обратил свой взор к небесам, которые с того момента, как Бог создал их, никогда не были украшены такой живописью света и теней. Весь этот воздух был тем, что те, кто завидует вам, потому что они не могут быть вами, хотели бы выразить словами. Поначалу здания Венеции, хотя и были построены из цельного камня, казались сделанными из какой-то эфирной субстанции. Тогда небо было самым разнообразным — здесь ясным и пылким, там тусклым и затянутым облаками. Какие чудесные были облака! Их масса в центре сцены висела над крышами домов, в то время как ближайшая часть была окрашена в серый цвет, переходящий в темный. Я с изумлением смотрел на разнообразие цветов, которые они демонстрировали. Ближние массы горели пламенем заката; более отдаленные краснели менее ярким малиновым пламенем. О, как великолепно обработал карандаш Природы этот воздушный пейзаж, отделив небо от дворцов, точно так же, как это делает Тициан! С одной стороны небеса были зеленовато-голубыми, с другой - голубовато-зелеными, воистину созданными капризом Природы, которая является повелительницей величайших мастеров. С ее светом и темнотой она гармонировала, тонизировала и придавала рельефность, как ей и хотелось. Видя это, я, знающий, что твой карандаш - это духе сокровенной души, трижды или четырежды громко воскликнул: "О, Тициан! где ты сейчас?"

Чтобы понять судьбу Венеции в искусстве, недостаточно сосредоточить внимание на особенностях ее физического окружения. Какими бы мощными они ни были при создании ее стиля, политические и социальные условия республики также требуют принятия во внимание. Среди итальянских городов Венеция была уникальной. Она единственная была спокойна в своей империи, ее конституционному развитию ничто не препятствовало, она не зависела от вмешательства Церкви, ее не беспокоили злые намерения и интриги деспотов, ее населяли купцы, которые были принцами, и свободнорожденный народ, который никогда не видел войны у своих ворот. Безмятежная безопасность, роскошь богатства, накопленного за границей и щедро потраченного дома, придавали всему ее облику непринужденность и гордую уверенность в себе. Мрачная и тревожная борьба Средневековья не оставила никакого следа в Венеции. Как отличался этот город от Флоренции, каждый дюйм владений которой свидетельствовал о гражданской войне, чьи страстные стремления к независимости заканчивались деспотизмом буржуа Медичи, чьи повторяющиеся революции достигали кульминации в рабстве, чьи серые дворцы носили на своих фасадах печать средневековой бдительности, чей дух был воплощен в Данте изгнаннике, чье порабощение исторгло из Микеланджело те стоны прикованного Титана, которые нашли отражение в мраморе Сан-

Лоренцо! Немаловажной, хотя и незначительной, деталью является то, что преобладающий цвет Флоренции - коричневый, в то время как преобладающий цвет Венеции - перламутровый, скрывающий в своей общей белизне все оттенки, которые только могут быть нанесены на палитру художника. Условия Флоренции стимулировали умственную энергию и обращали силы души вовнутрь. Условия Венеции склоняли человека принимать жизнь такой, какой он ее находил. Вместо того чтобы побуждать его думать, они располагали его к наслаждению или к приобретению с помощью трудолюбия средств для разнообразного наслаждения. Представить в искусстве интеллектуальные устремления эпохи Возрождения было задачей Флоренции и ее сыновей; создать памятник ренессансного великолепия было задачей Венеции. Без Венеции современный мир не смог бы породить тот цветок чувственной и безотражательной красоты в живописи, который достоин стоять рядом с высшим творением греческого гения в скульптуре. Ибо Афина из своего Парфенона протягивает руку Венеции, восседающей на троне во дворце герцогов. Широкие брови и серьезные глаза эллинской богини имеют одно божественное происхождение с золотыми волосами и великолепной осанкой морской королевы.

Именно в сердце Венеции, в Доме Республики, венецианские художники, считавшиеся воплощениями мирского великолепия, выполнили свою задачу с наибольшим успехом. Столетия способствовали тому, чтобы герцогский дворец стал таким, какой он есть. Массивные колоннады и готические лоджии внешнего цокольного этажа датируются тринадцатым веком; их скульптура относится к эпохе расцвета гения Никколы Пизано. Квадратная структура дворца, такая красивая из-за неправильной формы его стрельчатых окон, такая необычная из-за мозаичного убранства в розово-белых тонах, была спроектирована в тот же ранний период. Внутренний двор и фасад, нависающий над боковым каналом, демонстрируют работу Сансовино. Залы дворца — просторные покои, где собирался Сенат, где послы подходили к дожу, где совещались Спасители, где Совет Десяти проводил свою инквизицию, — увешаны картинами неопределимой ценности, заключенными в рамки из резного дуба, покрытые полированным золотом. Высшее искусство — искусство воображения, доведенное до совершенства с тонкой и умелой заботой о деталях, — делается в этих гордых залах служителем мирской помпезности. Для того чтобы золотая парча герцогских одежд, алый цвет венецианского сенатора должным образом гармонировали с богатством окружающей обстановки, было необходимо, чтобы полотна размером в квадратный ярд, ставшие бесценными благодаря подлинной ручной работе Тициана, Тинторете и Веронезе, сияли на стенах и потолках. Более наглую демонстрацию общественного богатства, более щедрое проявление человеческого гения на службе государственному величию невозможно себе представить.

Возвышаясь над всеми аллегориями и историями, изображенными на этих многочисленных картинах, восседает на троне и в короне сама Венеция, олицетворение надменности и власти. В образе царственной дамы, с желтыми волосами, туго уложенными вокруг маленькой головки, покоящейся на прямой шее и широких плечах, Венеция занимает свое верховное кресло — как владычица океана, которой Нептун и Тритоны дарят жемчуга, как императрица земного шара, у подножия которой ждут Правосудия Меч и Мира оливковая ветвь, как царица небес, вознесенная до облаков. Они сделали ее богиней, эти великие художники; они создали миф и олицетворяли в природной красоте эту невесту моря, свою любовь, свою владычицу. Красота венецианских женщин и слава Венецианской империи находят в ней точку соприкосновения и живут так, как дух Афин жил в Палладе Промехос. Со всех сторон, наверху, вокруг, куда бы ни падал взгляд в этих огромных залах, видны деяния Венеции — живописные истории ее

триумфов над императорами, папами и неверными или аллегории ее величия — сцены, в которых дожи совершают акты веры со Святым Марком в качестве своего защитника и с Венецией в качестве своей покровительницы. Святые в раю, собранные воедино Тинторетто и Пальмой, переплетаются с мифологиями Греции и Рима и эпизодами чисто идиллической живописи.

Религия на этих фотографиях была демонстрацией, дополнением к дорогостоящей общественной жизни Республики. Поэтому нам не нужно делать вывод, что это было нереально. Как бы то ни было, религия венецианских мастеров действительно столь же подлинна, как религия фра Анджелико или Альберта Дюрера. Но это была вера нескромных людей или мистиков, не глубоких мыслителей или экстатичных визионеров, а скорее придворных и государственных деятелей, сенаторов и купцов, для которых религия была функцией среди других функций, а не чем-то отдельным, не источником отдельной и высшей жизненной силы. Даже будучи христианами, венецианцы вели отдельную от остальной Италии жизнь. Их Церковь заявляла о независимости от Римского престола, и энтузиазм Святого Франциска лишь слабо ощущался в лагунах. Сиена в час своей нужды посвятила себя Мадонне; Флоренция в час своего возрождения отдала себя Христу; Венеция осталась под знаменем львиного Знака S. В то время как города Ломбардии и Центральной Италии были охвачены возрожденчеством и религиозной паникой, венецианцы сохраняли спокойствие и никогда не допускали, чтобы благочестие выходило за рамки политического благоразумия. Следовательно, в вере, изображенной ее художниками, нет никакой мистической экзальтации. То, что Тинторетто мог бы нарисовать святых во славе — бесчисленное множество собранных форм, море, волны которого — души, - в качестве фона для Государственной церемонии, показывает позитивный и реалистичный настрой ума, с которого исходил самый одаренный воображением венецианский мастер, когда брался за самые возвышенные религиозные темы. Рай - это факт, как нам может показаться, рассуждал Тинторетто; и легче заполнить четверть акра холста изображением Рая, чем каким-либо другим сюжетом, потому что фигуры можно расположить концентрическими рядами вокруг Христа и Мадонны во славе.

Есть небольшой набросок Гварди, изображающий бал-маскарад в Зале Совета, где "Рай" Тинторетто занимает целую стену. Мужчины в париках и длинных жилетах; дамы носят обручи, нашивки, веера, туфли на высоких каблуках и пудру. Кланыясь, прогуливаясь, интригуя, обмениваясь комплиментами или остроумными замечаниями, они переходят от точки к точке; в то время как из бурлящей толпы святых на них свысока взирают Моисей со скрижалей закона и Магдалина с ее обожжающими глазами покаяния. Тинторетто не мог не предвидеть, что мир живой мелочности и страсти будет постоянно сталкиваться в этом огромном зале с его миром живописного величия и святости. И все же он не из-за этого уклонился от задания и не потерпел неудачу в его выполнении. Рай существовал: следовательно, его можно было нарисовать; и он был призван нарисовать его здесь. Если прекрасные джентльмены и леди внизу чувствовали себя не в ладах с небесным воинством, тем хуже для них. В этом практическом духе венецианские мастера подходили к религиозному искусству, и такова была сфера, отведенная для него в зрелищах Республики. Когда Паоло Веронезе был допрошен Святой канцелярией на предмет предполагаемого непочтения к священной картине, его ответы ясно доказали, что, создавая ее, он думал не столько о ее духовном значении, сколько об эстетическом эффекте. ^[267]

Во дворце герцогов венецианское искусство эпохи Возрождения достигает высшей точки; и здесь мы могли бы остановиться на мгновение, чтобы рассмотреть разницу между этими

картинами и средневековыми фресками Палаццо Пабблико в Сиене. ^[268] Сиенские художники посвятили все свои способности выражению мыслей, теориям политического самоуправления в свободном государстве и религиозным идеям. Гражданин, прочитавший урок в Зале делла Паче, был проинструктирован о своих обязанностях перед Богом и государством. Венецианские художники, как мы видели, превозносили Венецию и описывали акты ее власти. Их работа - прославление Республики; но никакая доктрина не насаждается, и никакая система мышления не передается разуму через глаза. Ежедневно расхаживая по салонам дворца, дож и nobль вспоминали о величии государства, которое они представляли. Их не приглашали размышлять об обязанностях губернатора и управлять ими. Их воображение было расширено, а гордость возбуждена зрелищем Венеции, восседающей, как богиня, в своем доме. Из всех светских государств Италии только Республика Святого Марка создала этот мифический идеал политического тела, самодостаточного и независимого от граждан, заставляющего их соблюдать верность и поддерживающего их из поколения в поколение жизнью своего органического единства. ^[269] У художников не было причин рисовать мысли и теории. Этого было достаточно, чтобы описать Венецию и проиллюстрировать ее поступки.

Задолго до того, как венецианская живопись достигла кульминации в декоративном триумфе герцогского дворца, мастера школы сформировали стиль, выражающий дух Возрождения, рассматриваемый как дух свободного наслаждения и живой энергии. Проследить историю венецианской живописи - значит проследить через несколько этапов рост того мастерства в обращении с цветом и чувственной красотой, которое было доведено до совершенства в работах Тициана и его современников. ^[270] При Виварини из Мурано венецианская школа в зачаточном состоянии начала с отбора из мира природы всего, что показалось им наиболее блестящим. Ни один другой художник их эпохи в Италии не использовал таких ярких красок и не проявлял более выраженного пристрастия к имитации фруктов, богатых продуктов, архитектурных балдахин, драгоценных камней и пейзажных фонов. Их благочестие, в отличие от мистицизма сиенцев и глубокой мысли флорентийских мастеров, несколько поверхностно и условно. Достоинство их религиозных картин состоит в простоте, живости и радости. Богоматерь и ее свита святых кажутся живыми и дышащими на земле. Вокруг них нет атмосферы трансовой торжественности, подобной той, которая придает особый смысл подобным работам Ван Эйков и Мемлингов — художников, кстати, которые во многих важных отношениях более других близки духу первой эпохи венецианской живописи. ^[271]

То, что начали Виварини, продолжили три Беллини, ^[272] с Кривелли, Карпаччо, Мансуэти, Басаити, Катеной, Чимой да Конельяно, Биссоло, Кордельяги. Яркие костюмы, четкие и солнечные пейзажи, широкий архитектурный фон, бескрайнее небо, полированные доспехи, позолоченные карнизы, юные лица рыбаков и деревенских девушек, ^[273] серьезные лица стариков, загорелые от морского ветра и солнечного света, иссохшие лица женщин, бодрых в преклонном возрасте, сильная мужественность венецианских сенаторов, достоинство патрицианских дам, грациозность детей, розовая белизна и янтарного цвета локоны дочерей Адриатики и лагун - вот источник вдохновения для венецианцев второго периода. Мантенья, в нескольких милях от нас, в Падуе, воплощал свой идеал строгого классического дизайна. И все же он едва ли повлиял на манеры венецианцев своим влиянием, хотя Джан Беллини был его шурином и учеником, и хотя его гений в понимании материи и в управлении композицией превзошел его соседей. Лионардо да Винчи в Милане совершенствовал свои психологические проблемы в живописи, предлагая миру решения величайших трудностей в передаче духа посредством выражения. И все же в работе Беллини нельзя разглядеть ни следа тонкой игры

света и тени Лионардо на задумчивых чертах лица. Тайны внутреннего и внешнего мира их не привлекали. Внешние проявления полноценного и яркого существования завораживали их воображение. Их поэзия и их благочестие были одинаково простыми и объективными. Их задачей было изобразить мир таким, каким он видится — чудом меняющегося освещения и тающих оттенков, зрелищем, ощутимым на ощупь и конкретным для глаз, сочетанием форм, определяемых скорее цветами — чем контурами. Они не достигли своей цели с помощью анатомии, анализа и реконструкции. Они взялись рисовать только то, что чувствовали и видели.

Очень поучительны настенные рисунки этого периода, написанные не фресками, а на холсте Карпаччо и Джентиле Беллини для украшения церкви Святой Урсулы и Святого Кроче.^[274] Они не только раскрывают перед нами жизнь Венеции в ее многообразной реальности, но и иллюстрируют тенденцию венецианских мастеров выражать реальный мир, а не формулировать идеал фантазии или исследовать тайны души. Этот реализм, если это название можно применить к таким поэтическим картинам, как картины Карпаччо, не является, в отличие от флорентийского реализма, суровым и научным. Естественное чувство грации и романтики вдохновляют художника и веют от каждой фигуры, которую он рисует. Создаваемый тип красоты очарователен своей небрежностью и *наивностью*; он не продуман с трудом и не кропотливо проработан.^[275]

Среди самых красивых мотивов, использованных в алтарных изделиях этого периода, можно упомянуть мальчиков-ангелов, играющих на флейтах и мандолинах под Мадонной на ступенях ее трона. Обычно их трое, они сидят, а иногда и стоят. Они держат свои музыкальные инструменты так, как будто только что перестали петь и готовы возобновить по желанию своей хозяйки. Тем временем в небесном обществе воцаряется тишина, сквозь которую слышен тихий голос молящегося сердца, тишина, соответствующая приглушенному настроению молящегося.^[276] Дети привыкли к святому месту, поэтому их отношение к нему одновременно благоговейное и естественное. Они более земные, чем мелодисты фра Анджелико, и все же они не совсем человеческого происхождения. Возможно, не будет преувеличением сказать, что они отражают лейтмотив венецианской набожности, одновременно реальной и лишенной пиетистского восторга.

Джан Беллини довел искусство этого второго периода до совершенства. В его священных картинах благоговейный дух ранней итальянской живописи сочетается со свойственным Венеции чувством цвета и ловкостью манипулирования им. Беллини нельзя назвать мастером полного Возрождения. Он принадлежит к тому же классу, что Франсия и Перуджино, которые придерживались *образа мыслей и чувств кватроченто*, в то же время достигая в отдельных моментах свободы эпохи Возрождения. В нем колористы следующего века нашли абсолютного учителя; никто не превзошел его в сложном искусстве придания тона чистым оттенкам в сочетании. В Сан-Заккариа в Венеции есть картина Беллини — «Мадонна на троне со святыми», где мастерство колориста, можно сказать, достигает высшей точки в непревзойденном совершенстве. Вся картина купается в мягкой, но светящейся золотой дымке; тем не менее, каждая фигура имеет свою индивидуальную трактовку, пылающий огонь Святого Петра контрастирует с жемчужной прохладой драпировки и телесными оттенками Магдалины. Не заметен ни один мазок кистью. Поверхность и субстанция объединены в единое гармоничное богатство, которое не поддается анализу. Между этой картиной, такой сильной в своей гладкости, и любым шедевром Веласкеса, таким суровым в своей силе, какая огромная

пропасть неадекватного половинчатого достижения, гладкой немощи и вялой неровности существует!

Джорджоне, если бы у нас было достаточно его подлинных работ, чтобы судить по ним, был бы признан первым художником истинного Возрождения среди венецианцев, открывателем третьего и великого периода.^[277] Он умер в возрасте тридцати шести лет, унаследовав несбывшуюся славу. Время уничтожило последние остатки его фресок. Критика сократила количество его подлинных станковых картин до полудюжины. Он существует как великое имя. Роль, которую он сыграл в развитии венецианского искусства, была аналогична роли Марло в истории нашей драмы. Сначала он полностью оторвал живопись от средневековых причалов и пустил ее по волнам ренессансной свободы. Будучи равным Беллини как колорист, хотя и в другой, более чувственной области, Джорджоне благодаря разнообразию и изобретательности своей концепции проявил себя художником уровня Тициана. Священные сюжеты он, по-видимому, затрагивал редко, разве что такие чисто идиллические картины, как "Обретение Моисея" в музее Уффици и "Встреча Иакова и Рахили" в Дрездене, заслуживают этого названия. Аллегии с глубоким и проблематичным значением, ключ к которым следует искать в эмоциональных состояниях, а не в мыслях, приводили его в восторг. Можно сказать, что он изобрел венецианскую романтическую картину, где эпизод из новеллы формирует мотив картины.^[278] Ему не хватало трагической силы, что убедительно доказывает потрясающий этюд для Лукреции в коллекции Уффици. В своих рисунках он моделирует форму без контуров за счет массивного распределения света и тьмы. По стилю они прямо противоположны четко очерченным рисункам Лионардо, нанесенным металлическим острием на подготовленную бумагу. Они предполагают окраску и действительно являются эскизами великого колориста, который видел вещи в условиях их оттенков и тональности.

Из бесспорных картин Джорджоне самой грандиозной является "Монах за клавирами" во дворце Питти во Флоренции.^[279] Молодой человек держит пальцы на клавишах; он играет в настроении серьезных и устойчивых эмоций; его голова повернута в сторону пожилого человека, стоящего рядом с ним. По другую сторону инструмента сидит мальчик. Эти две фигуры - всего лишь фольга и дополнения к музыканту в центре; и весь интерес его лица заключается в сосредоточенном чувстве — самой душе музыки, выраженной в "Аббате Фоглере" мистера Роберта Браунинга, проходящем через его глаза. Этой способностью передавать эмоции, изображать чертами лица глубокие и мощные, но спокойные моменты внутренней жизни, должно быть, в выдающейся степени обладал Джорджоне. Мы снова находим это в так называемом "Бегрессунге" Дрезденской галереи.^[280] Картина представляет собой большой пейзаж, на котором Иаков и Рахиль встречаются и приветствуют друг друга поцелуем. Но у пастуха, лежащего в тени каштана у колодца, есть целая Аркадия сильной тоски в сочувственных глазах, которые он устремляет на влюбленных. Можно сказать мимоходом, что отчасти эта способность перешла к Бонифацио, чьи романтические картины принадлежат к числу самых очаровательных произведений венецианского искусства, а одна из поющих женщин в "Празднике погружений" обладает джорджионовской полнотой внутреннего чувства.

Судьба обошлась менее жестоко с Тицианом, Тинторетто и Веронезе, чем с Джорджоне. Работы этих художников, в которых венецианский Ренессанс достиг завершения, сохранились в большом количестве и в отличном состоянии. Хронологически говоря, Тициан, современник Джорджоне, предшествует Тинторетто, а Тинторетто несколько раньше Веронезе.^[281] Но для

целей критики трех художников можно рассматривать вместе как представителей трех заметных аспектов в полностью развитом венецианском стиле.

Тинторетто, которого итальянцы называют молнией живописи из-за его неистовой импульсивности и быстроты исполнения, парит над своими собратьями благодаря способности чистого воображения. Именно он довел до совершенства поэзию *светотени*, выражая настроения страсти и эмоции резкими огнями, светящимися полутенями и полупрозрачной темнотой не менее безошибочно, чем Бетховен симфоническими модуляциями. Он тоже привил спокойной и естественной венецианской манере что-то от возвышенности Михаэля Ангела и стремился драматическим движением разнообразить романтические мотивы своей школы. В его творчестве, в большей степени, чем в творчестве его современников, венецианское искусство перестало быть декоративным и идиллическим.

Веронезе возвел пышность в ранг серьезного искусства. Его владения - это полуденный солнечный свет, играющий на роскошных нарядах и архитектуре в стиле палладио. Там, где Тинторетто драматичен, он сценичен. Тициан в мудрой гармонии, без эсхилловской ярости Тинторетто или материального великолепия Веронезе, воплотил идеал чистой красоты. Продолжая традиции Беллини и Джорджоне, с присущей ему широтой трактовки и энергией уравновешенных способностей, Тициан придал цвету пейзажа и человеческим формам возвышенную, но чувственную поэзию, которой не достиг ни один другой художник в мире.

Тинторетто и Веронезе оба чрезмерны. Воображение Тинторетто слишком страстно и дерзко; оно обжигает и ослепляет, как молния. Ощущение великолепия в Веронезе невыносимо помпезно. Утонченная человечность Тициана, его широкая и здравомыслящая натура придают должное значение творческим и сценическим элементам венецианского стиля, при этом не преувеличивая их. В его шедеврах мысль, цвет, чувство и композиция — духовные и технические элементы искусства — находятся в совершенном равновесии; всем частям его произведения придается единый гармоничный тон, и нельзя сказать, что какое-либо качество проявляется в ущерб остальным. Тициан, Софокл живописи, вложил в свои картины дух музыки, дорийское настроение флейт и мягких магнитофонов, воплотив силу в форму изящества.

Вокруг этих великих людей группируется множество второстепенных, но выдающихся художников — Пальма с его золотоволосыми большегрудыми сиренами; идиллический Бонифацио; драматичный Порденоне, чьи фрески полны движения и волнения; Парис Бордоне, который смешал на своем полотне сливки, сок шелковицы и солнечные лучи; Робусти, Кальяри, Бассани и другие, перечислять которых было бы утомительно. Одно дыхание, один афлатус вдохновили их всех; и именно благодаря этой согласованности их стиля и вдохновения венецианская школа, взятая в целом, может показать больше шедевров художников второго класса, чем любая другая в Италии. Какими бы ни были они относительно друг друга, каждый несет на себе несомненную печать венецианского Возрождения и создает работы такого качества, которые поднимают его на высокое место среди художников мира. Точно так же дух Возрождения, овладевший драматургами нашей елизаветинской эпохи, позволил интеллектам средней силы занять достойное место в обществе самых благородных. Форд, Мэссинджер, Хейвуд, Декер, Вебстер, Флетчер, Турнер, Марстон сидят вокруг трона у ног Шекспира, Марлоу и Джонсона.

Чтобы глубже проникнуть в особенности венецианского искусства, необходимо будет подробно критиковать трех главных мастеров, которые руководят школой. Начнем с Веронезе. Его

полотна почти всегда большие — заполнены фигурами в натуральную величину, собранными в группы или вытянутыми в длинные шеренги под беломраморными колоннадами, которые окружают пространство чистого неба и серебристых облаков. Доспехи, шелк и атлас, парчовые балдахины, знамена, тарелки, фрукты, скипетры, короны — словом, все, что горит и сверкает на солнце, составляет обычное убранство его картин. Выращивание лошадей, собак, карликов, кошек, при случае, используется для придания его сценам реальности, живости, гротеска. Его мужчины и женщины крупные, хорошо сложенные, энергичные — выделяющиеся скорее позой и жестами, чем грацией или привлекательностью, — отличающиеся скорее взрослыми, чем подростковыми качествами.

У Веронезе нет выбора типа красоты ни для того, ни для другого пола. Напротив, мы находим в нем несколько грубое проявление животной силы у мужчин и великолепную сладострастность у женщин. Он предпочитает рисовать женщин, облаченных в великолепные одежды, как будто он не ощущал красоты обнаженной натуры. Их лица слишком часто неочищены и лишены выражения. Его самые благородные создания — мужчины лет двадцати пяти, мужественные, мускулистые, с вьющимися волосами, полные нервов и крови. Во всем этом Веронезе напоминает Рубенса. Но он, в отличие от Рубенса, не кажется нам грубым, чувственным, плотским; ^[282] он остается гордым, властным и холодным материалистом. Он не вызывает ни отвращения, ни желания, но со спокойной силой искусства демонстрирует империю приземленного духа. Все атрибуты богатства и мирской суеты, похоть глаз и житейская гордость — такое видение дьявол предложил Христу на горе искушения; это царство Веронезе. Опять же, у него нет вспышек поэтического воображения, как у Тинторетто; но его хватка за реалии мира, его способность идеализировать прозаическое великолепие еще больше.

Веронезе был именно тем художником, который подходил для нации торговцев, в которой ассоциации счетной палаты и биржи смешивались с обязанностями сената и страстями принцев. Он никогда не изображал бурных эмоций. На его картинах нет резких движений, нет протянутых рук, как у Магдалины Тинторетто в "Пьете" в Милане. Его Христы, Марии и мученики всех мастей — спокойные, серьезные, учтивые, упитанные персонажи, которые, подобно светским людям, случайно постигнутым каким-нибудь трагическим несчастьем, не опускаются до искажений и не выражают ничего, кроме глубокого удивления, благопристойного чувства боли. ^[283] Его ангельские существа в равной степени земны.

Венецианские ротшильды, без сомнения, предпочитали церемониал образному обращению к священным темам; и, надо отдать ему справедливость, Веронезе не совершил того, что в его случае было бы ошибкой, выбрав для представления библейские трагедии. Это история Эстер с ее царскими аудиенциями, коронациями и процессиями; брачный пир в Кане; пир в доме Левия, который он выбирает по своему усмотрению. Даже эти темы он уводит в область, далекую от библейских ассоциаций. Его *мизансцены* неизменно заимствованы из роскошных итальянских дворцов — больших открытых площадок и *лоджий*, переполненных гостями, и лакированных столов, обильно уставленных золотой и серебряной посудой. Та же любовь к показухе привела его к восхищению аллегорией — не аллегорией глубокого и мистического характера, а аллегорией помпезной и торжественной, в которой Венеция предстает восседающей на троне среди божеств, или Юпитер молниеносно борется с пороками, или гении искусства олицетворяются в виде красивых женщин и цветущих юношей. Имея дело с мифологией, он, опять же, затрагивает не ее поэзию; например, он использует сказку о Европе как мотив для роскошных туалетов и восхитительного пейзажа, выбирая момент, в котором

меньше всего пафоса. Поскольку это выдающиеся черты его стиля, остается сказать, что что действительно замечательно в Веронезе, так это трезвость его воображения и основательность его мастерства. Среди стольких отвлекающих факторов он никогда не теряет контроля над своим предметом и не опускается до высокопарной риторики.

Тинторетто чувствует себя не в своей тарелке в этом несколько вульгарном регионе церемониального величия. Ему требуются как мысль, так и фантазия в качестве стимула для его творческих усилий. Он не может быть удовлетворен воспроизведением, даже в самых благородных сочетаниях, только того, что он видит вокруг себя блистательного и великолепного. В концепции должен быть простор для поэзии, а в проекции предмета - для смелости, что-то такое, что пробудит пророческую способность и пробудит провидца в художнике, иначе Тинторетто не достигнет своей собственной высоты. Соответственно, мы обнаруживаем, что, в отличие от Веронезе, он предпочитает самые трагические и драматические сюжеты, которые только можно найти в священной истории. Распятие, с ее мучительной божества и земной поклон групп женщин, погрузился в скорбь и слезы;—с искушения в пустыне, с ее страстный контраст серых мантиях, муж скорбей и рубиново-крылатый, сластолюбивый демон;—искушение Адама в Эдеме, светящийся аллегория увлечение духа от плоти;—Рая, порыв души, завертелись, как Lucretian атомы или золотая пыль в солнечных лучах небесными силами, которые осуществляют движение сферах;—разрушение мира, где все источники и реки и озера и моря Земли образует одна катаракты, который гремит с городами и странами на пороги в бездонную пропасть, а все ветры и ураганы воздуха превратились в один взрыв, который уносит мужчин, как мертвые листья до решения суда;—чумы ядовитых змей, множество encoiled и корчась на сжигание отходов песка;—избиение младенцев, с его spilth крови на скользкие тротуары из порфира и змеевика;—доставка скрижали закона Моисея среди облака на горе Синай, белый подвижника, молнии поразили мужчину возникающих во славу видимого Бога;—боль Магдалины над ней мученическую смерть Бога;—торжественное молчание Христа перед престолом Пилат;—несущийся на крыльях Серафимы, и clangour трубы, который будит мертвых;—это волнующая тем, что Тинторетто ручки с легкостью мастерства. ^[284]

Размышляя над выбором Тинторетто таких сюжетов, мы чувствуем, что глубочайшей характеристикой его гения является стремление к мотивам преимущественно поэтическим, а не присущим изобразительному искусству. Поэт представляет себе ситуацию, в которой интеллектуальная или эмоциональная жизнь имеет первостепенное значение, а тело находится в подчиненном положении. Художник выбирает ситуации, в которых физическая форма имеет первостепенное значение, и внушает чувство или мысль. Но Тинторетто сразу же берется за поэтические идеи; и ему часто не удается реализовать их в полной мере из-за неадекватности живописи как средства для решения подобных задач. Например, Моисей в драме "Золотой телец" - это поэма, а не подлинная картина. ^[285] Бледные, экстатически вытянутые изможденные руки не представляют никакой красоты ни в позе, ни в очертаниях. Энергия мысли заметна в фигуре; и рефлексия необходима, чтобы выявить цель художника. ^[286]

Однако не только в области необъятного, бурного и трагического Тинторетто чувствует себя как дома. Он способен справиться с любой задачей, которая может быть поставлена перед воображением. При одном условии, что духовный источник будет всколыхнут, из него хлынет струя живой воды, чистой, неиссякаемой и прозрачной. В его "Бракосочетании Вакха и Ариадны", этой самой совершенной лирике чувственной фантазии, в которой отсутствует чувственность; ^[287] в его "Искушении Адама", этой симфонии серого, коричневого и слоновой

кости, более яркой, чем оттенки заката; в его "Чуде Святой Агнессы" эта девушка, похожая на ягненка, со своим белоснежным ягненком среди солдат и священников церкви. Рим, Тинторетто неопровержимо доказал, что пламенный гений художников-титанов может проникнуть в безмятежные и нежные тайны души и осветить их с большим мастерством, чем выпадает на долю тех, кто считает спокойствие своей особой областью. ^[288]

Паоло Веронезе никогда не проникал в это внутреннее святилище красоты, в эту Святая Святых, где обитают духовные благодати. Он не мог рисовать восковые тела с серебряным сиянием и золотыми и прозрачными тайнами тени, как у Вакха, Евы и Ариадны. Сам Тициан был бессилён представить движение, подобное движению парящей в воздухе Афродиты, или Мадонны, заклинающей Христа в "Парадизо", или Самого Христа, осуждающего молчаливой простотой своей божественной позы мирского судью, на суде которого Он стоит, или искусителя, воздевающего свои украшенные драгоценностями руки, чтобы ослепить меретрическим блеском бесстрастного Бога над ним, или Евы, с непреодолимым обольщением прислонившейся к роковому дереву, или Святого Марка, несущегося по небу, чтобы спасти рабыню, которая взывала к нему, или Марии который заснул, сложив руки, от крайней усталости и агонии у подножия креста.

Именно в этих позах, движениях, жестах Тинторетто делает человеческую форму показателем и символом самых глубоких, самых трагичных, самых восхитительных мыслей и чувств сокровенной души. По яркости дневного света и ровной окраске его, пожалуй, превосходит Веронезе. В мастерстве владения каждой частью своего искусства, в основательности исполнения и в непоколебимом владении своим предметом он опускается ниже уровня Тициана. Многие из его картин недостойны его гения — наспех созданные, быстро нанесенные на холст, изученные при свечах по искусственным моделям, с ненормальными эффектами света и темноты, наспех намалеванные пигментами, которые не выдержали испытания временем. Он был гигантским *импровизатором*: это худшее, что мы можем о нем сказать. Но по быстроте интуиции воображения, по чистоте и возвышенности души поэта-пророка ни Веронезе, ни даже Тициан не могут приблизиться к нему.

С величайшей трудностью сталкивается критик, пытающийся говорить о Тициане. Уловить характерные черты художника, слава которого заключается в том, что он не предлагает ничего чрезмерно выдающегося и придерживается среднего пути совершенства, невозможно. Как полное здоровье можно назвать отсутствием навязчивых ощущений, как добродетель была названа справедливой пропорцией между двумя противоположными экстравагантностями, так и искусство Тициана является золотой серединой радости, не нарушаемой резкими проявлениями страстей, — хорошо выдержанной гармонией, в которой ни одна волнующая нота не предполагает возможности диссонанса. В его творчестве мир и люди перестают быть просто тем, что они есть; он делает их такими, какими они должны быть; и это он делает, отделяя то, что прекрасно в чувственной жизни, от ее смеси болезненных размышлений и обременительных усилий. Болезнь мысли неизвестна в его царстве; между духом и плотью не существует разделения; воле не препятствуют никакие препятствия. Когда мы думаем о Тициане, нас неудержимо тянет к музыке. Его "Успение Мадонны" (величайшая картина маслом в мире, если не считать "Мадонну Сан-Систо" Рафаэля) лучше всего можно описать как симфонию — симфонию цвета, где каждый оттенок приведен в гармоничное сочетание — симфонию движения, где каждая линия вносит свой вклад в мелодичный ритм — симфонию света без единого облачка — симфонию радости, в которой небеса и земля поют "Аллилуйя".

Тинторетто в Скуоле Сан-Рокко написал "Успение Пресвятой Богородицы" с характерной энергией и импульсивностью. Группа взволнованных мужчин вокруг открытой могилы, порыв воздуха и хлопанье крыльев серафима над головой, сияние славы, женщина, которую, покачиваясь боком, выносят из темноты на свет; это его картина, всякая, возбужденная, стремительная. Быстро задуманная, наспех выполненная, эта картина (насколько позволяет судить неуклюжая реставрация) несет на себе отпечаток безудержного гения ее автора. Но Тициан работал другим методом. На земле, среди Апостолов, достаточно действия и страсти; пылающие лица устремлены ввысь, нетерпеливые люди бессильно поднимают руки и тщетно сбрасывают с себя мантии, как будто они тоже могут последовать за той, кого любят. На небесах сияние, наполовину затмевающее архангела, держащего корону, и открывающее отца духов в ореоле золотого огня. Между землей и небом, среди хоров детей-ангелов, возвышается могущественная мать веры Христовой, которая была Марией, а теперь стала богиней, экстаичной, но спокойной, еще не привыкшей к небесам, но намного выше грубости и неспособности земли. Ее женственность настолько совершенна, что те, для кого смысл ее католической легенды утрачен, могут приветствовать в ней олицетворенную человечность.

Величественная манера не может простираться дальше, чем в этой картине — безмятежной, собранной, медитативной, стойкой, но в то же время полной драматической силы и глубокого чувства. К чему бы Тициан ни прикасался, будь то классическая мифология или портрет, история или священный предмет, он относился в этом широком и оздоровительном стиле. Веронезе легко утомить; можно устать от Тинторетто. Тициан, подобно природе, не ждет от зрителя настроений или юмора. Он дает уму радость, от которой он никогда не устанет, удовольствия, которыми невозможно насытиться, удовлетворение, в котором нельзя раскаться, сладость, которая не приедается. Наименее просвещенные и простые люди чувствуют его влияние так же сильно, как мудрые или образованные.

В ходе этой попытки описать специфические качества Тинторетто, Веронезе и Тициана я больше старался выделить различия, чем указать на сходство. Что у них было общего, так это дух Возрождения, сформировавшийся в Венеции. Нигде в Италии искусство не было более полностью освобождено от подчинения церковным традициям, не теряя при этом характера искреннего и естественного благочестия. Нигде христианская история не трактовалась с таким живым реализмом, так просто не гармонировала с языческой мифологией и так полно не очищалась от мистицизма. Преданность Умбрии, которую Рафаэль испытывал в детстве, пророчество Савонаролы и платонизм Фичино, усвоенный Микеланджело во Флоренции, научные увлечения Лионардо и антикварные интересы Мантеньи - все это было одинаково неизвестно в Венеции. Среди венецианских художников не было конфликта между искусством и религией, искусством и любопытством — никакой реакции против прежнего пиетизма, никакого замешательства совести, никакой путаницы в целях. Тициан, Тинторетто и Веронезе были детьми народа, светскими людьми, людьми удовольствий; богатыми, воспитанными, независимыми, набожными — все они были ими по очереди; но они никогда не были мистиками, учеными или философами. В их эстетическом идеале нашла место религия, и чувственность не была отвергнута; но религия была здоровой и мужественной, чувственность - энергичной и мужественной. Они олицетворяли не интеллектуальное величие эпохи Возрождения, а ее счастье и свободу.

СНОСКИ:

[265]

Из начала "*Джулиана и Маддало*", в котором рассказывается о поездке Шелли с лордом Байроном на Лидо и их посещении сумасшедшего дома на соседнем острове. Описание, богато окрашенное и несколько запутанное в деталях, кажется мне особенно подходящим для венецианских пейзажей. За исключением Туниса, я не знаю такого театра для представлений на закате, как Венеция. В Тунисе есть те же элементы широких лагун и далеких холмов, но не та насыщенная испарениями атмосфера.

[266]

Lettere di Messer Pietro Aretino, Parigi, MDCIX, lib. iii. p. 48. Я сделал скорее перефразировку, чем перевод этого редкого и любопытного описания.

[267]

See Yriarte, *Un Patricien de Venise*, p. 439.

[268]

См. выше, стр. 153.

[269]

См. Том I., *Эпоха деспотов*, стр. 183.

[270]

Я должен отсылать своих читателей к Кроу и Кавалькаселле за оценкой влияния, оказанного в Венеции Джентиле де Фабриано, Джоном Аламаннусом и школой Скварчионе. Антонелло да Мессина привез свой метод масляной живописи в город в 1470 году, а Джан Беллини кое-чему научился в Падуе у Андреа Мантеньи. Однако истинная особенность Венеции заключается в том, что венецианский характер впитывал, ассимилировал и превращал в свою собственную оригинальность все, что к нему прикасалось.

[271]

Условия существования искусства во Фландрии — богатой, буржуазной, гордой, свободной — мало чем отличались от условий существования искусства в Венеции. Туманные равнины Бельгии обладают некоторыми атмосферными качествами Венеции. Как Ван Эйк для Виварини, так и Рубенс для Паоло Веронезе. Это выражает степень сходства и различия.

[272]

Якопо и его сыновья Джентиле и Джованни.

[273]

Обратите особое внимание на контадинский тип Святой Екатерины на картине, приписываемой Кордельяги в Венецианской академии.

[274]

Эти помещения были залами собраний компаний, названных именами святых покровителей.

[275]

Обратите особое внимание на серию фотографий, иллюстрирующих легенду о святой Урсуле, на очень красивые лица и фигуры самой святой и ее юного жениха, принца Британского. Сопровождающие оруженосцы и пажи на этих картинах обладают всем очарованием подобных второстепенных персонажей у Пинтуриккьо, без малейшего его жеманства.

[276]

Самые красивые из *этиханджолони*, с длинными прядями льняных волос, ниспадающими со лба, находятся в "Священной беседе" Карпаччо в Академии. Работы Джана Беллини на многих похожих картинах отличаются такой же изысканностью.

[277]

То, что следует выше о Джорджоне, изложено с некоторой неуверенностью, поскольку имя ни одного другого великого художника не использовалось так свободно для описания работ его подчиненных.

[278]

Джорджионовская картина лорда Лэнсдауна, изображающая молодого человека, увенчанного виноградной лозой, играющего и поющего двум девушкам в саду, например. Знаменитый концерт в галерее Лувра, такой очаровательный своими пейзажами и такой чувственный в своем мечтательном ощущении аркадской роскоши, Кроу и Кавалькасель отдали подражателю Себастьяна дель Пьомбо. См. *Историю живописи Северной Италии*, том ii. стр. 147.

[279]

Под огнем разрушительной критики Кроу и Кавалькаселле потребовалось бы больше настоящего мужества, чем у меня, чтобы говорить о "Погребении" в Монте-ди-Пьета в Тревизо как о подлинном. Какими бы грубыми и невыбранными ни были типы мальчиков-ангелов, а также молодого атлетического гиганта, играющего в нем роль мертвого Христа, это поистине грандиозная и поразительная картина. Ничто так не доказывает среднестатистическое величие венецианских мастеров, как возможность приписывания подобных композиций малоизвестным и второстепенным мастерам этой школы.

[280]

Кроу и Кавалькасель с некоторой уверенностью и полным основанием приписывают эту картину Кариани, по образцу которого они снова написали фрески в замке Коллеони в Мальпаге. Я осмелился упомянуть об этом выше в связи с Джорджоне, поскольку он демонстрирует некоторые из самых ярких качеств Джорджоне и показывает превосходство его воображения над венецианской школой.

[281]

Джорджоне, р. 1478; ум. 1511. Тициан, р. 1477, ум. 1576. Тинторетто, р. 1512; ум. 1594. Веронезе, р. 1530; ум. 1588.

[282]

Я не могу, например, представить, чтобы Веронезе написал что-либо подобное двум картинам Рубенса "Страшный суд" в Мюнхене.

[283]

Что касается его священных типов, посмотрите "Бракосочетание в Кане" в Лувре, маленькое "Распятие" и "Крещение" Питти и "Мученичество Святой Агаты" в Уффици.

[284]

Эти примеры в основном взяты из Скуолы Святого Рокко и церкви Святой Марии дель Орто в Венеции; также из "Пьетас" в Брере и Питти, "Рая" во дворце герцогов и эскиза к "Раю" в Лувре.

[285]

Церковь Святой Марии дель Орто.

[286]

То, что здесь сказано о Тинторетто, верно и для Микеланджело. Его скульптуру в Сан-Лоренцо, по сравнению с греческой скульптурой, нормой и каноном совершенства в этом искусстве, можно назвать вторжением в область поэзии или музыки.

[287]

Вероятно, найдется немало моих читателей, которые, увидев эту картину во дворце герцогов, согласятся со мной, что это если не величайшая, то, во всяком случае, самая красивая картина маслом из всех существующих. Ни в одной другой картине поэма чувства и фантазии, романтика разнообразных огней и оттенков, симфония изящно смешанных оттенков, игра позиций и движений, мимолетных, но ни в коем случае не принужденных или насильственных, не была так успешно выражена более простыми средствами или с более приятным эффектом. Что-то от мифопоэтического, должно быть, сохранилось в Тинторетто и позволило ему наполнить греческую сказку этой интенсивной жизненной силой красоты.

[288]

Первая из этих картин находится во дворце герцогов, две другие - в Академии в Венеции.

ГЛАВА VIII - ЖИЗНЬ МИКЕЛАНДЖЕЛО

Контраст Микеланджело и Челлини—Происхождение и отрочество Микеланджело—Работа с Гирландахо—Сады Сан—Марко—Круг Медичи—Ранние очерки скульптуры—Визит в Болонью—Первый визит в Рим—"Пьета" Сан—Питера—Микеланджело как патриот и друг Медичи—Карикатура на битву при Пизе—Микеланджело и Юлий II.—Трагедия гробницы—Дизайн мавзолея папы римского—Визит в Каррару—Бегство из Рима—Микеланджело в Болонье—Бронзовая статуя Микеланджело. Юлий—Возвращение в Рим—Потолок Сикстинской капеллы—Греческое и современное искусство—Рафаэль-Микеланджело и Лео X.-S. Лоренцо—Новая ризница—Обстоятельства, при которых она была спроектирована и частично достроена—Значение аллегорий—Незавершенное состояние мрамора Микеланджело—Павел III.—"Страшный суд"—Критические замечания современников—Купол Собора Святого Петра—Виттория Колонна—Томмазо Кавальери—Личные привычки Микеланджело—Его эмоциональный характер—Последняя болезнь.

Жизнь итальянских художников эпохи Возрождения можно проиллюстрировать двумя биографиями. Микеланджело Буонарроти и Бенвенуто Челлини были почти противоположностями во всем, что они думали и чувствовали, переживали и к чему стремились. Один запечатлел в искусстве его собственную сильную личность; другой отразил свет и тени эпохи в летописи его разнообразного существования. Челлини парил, подобно какому-то сильнокрылому существу, на поверхности человеческой деятельности, отдаваясь каждому порыву, ища любого удовольствия и от красоты испытывая только грубое животное влечение. Глубокие философские мысли, представления о смерти и страшном суде, суровая борьба души охватывали Микеланджело; служение красоте было для него религией. Челлини был творением момента — зеркалом коррумпированной, поработанной, но все еще блистательной Италии. В Микеланджело проявился гений Возрождения, но его характер был скорее характером сурового республиканца, свободного и одинокого среди множества рабов и придворных. Микеланджело сделал искусство проводником возвышенной и потрясающей душу мысли. Челлини поставил пыл неистощимо активной природы на службу чувственности и научил свое искусство быть служанкой бездушного язычества. Таким образом, у этих двух мужчин мы изучаем два аспекта их возраста. Насколько оба были исключительными, здесь не нужно подвергать сомнению; поскольку их необычность заключается не столько в том, что они отличались от других итальянцев шестнадцатого века, сколько в концентрации качеств, разбросанных повсюду и несовершенных.

Микеланджело родился в 1475 году на Капрезе, среди гор Казентино, где его отец Лодовико занимал должность подесты. Его происхождение было почетным: Буонарроти даже заявляли, что происходят, но, по-видимому, без должных на то оснований, из княжеского дома Каносса. ^[289] Мать отдала его на вскармливание жене каменотеса в Сеттиньяно, так что впоследствии он часто говорил, что привил любовь к резцам и молоткам с молоком кормилицы. По мере взросления у мальчика развилась непобедимая решимость заниматься искусством. Лодовико из побуждений гордости и благоразумия воспротивился его желаниям, но безуспешно. Микеланджело подружился с парнем Граначчи, который был учеником Доменико Гирландахо, и в конце концов убедил своего отца подписывать для него статьи тому же художнику. В мастерской Гирландахо он постигал азы искусства, помогая в выполнении фресок в Сан-Мария-Новелла, до того момента, пока ученик не доказал своему учителю свое превосходство как рисовальщика. Разрыв между Микеланджело и Гирландахо можно сравнить с разрывом между

Бетховеном и Гайдном. В обоих случаях гордый, бескомпромиссный, несколько презрительный ученик обращался за помощью к мастеру, великому в своем деле, но уступающему ему по пылкости и оригинальности гения.^[290] В обоих случаях наступил момент, когда ученик и учитель поняли, что орел больше не может быть ограничен пределами ястребиного гнезда и что отныне он должен в одиночку парить в небе. Покинув *боттегу* Гирландахо в возрасте шестнадцати лет, Микеланджело, по правде говоря, с тех пор всю свою жизнь занимался только своим искусством. Граначчи познакомил его с Медичи, и двое друзей вместе часто посещали сады Сан-Марко, где Лоренцо разместил свою коллекцию древностей. Там юноша обнаружил свое призвание. Выпросив кусок мрамора и резец, он вырезал маску Фавна, которую до сих пор можно увидеть в Барджелло. Стоит отметить, что Микеланджело, похоже, работал не просто подмастерьем. Ни один фрагмент его труда, от самого раннего до самого позднего, не был незначительным, и были утрачены только те мысли, которые он вкладывал в скоропортящиеся материалы - бронзу или бумагу. В его гении не было ничего условного. В искусство, как в богатую страну, он пришел и завоевал. Подобным образом, первый сонет, сочиненный Данте, едва ли менее ценен, чем последние строки "Парадизо". Это верно для всех высочайших художественных натур, которые не нуждаются в подготовке и не имеют периода нащупывания.

Лоренцо де Медичи разглядел в Микеланджело выдающегося гения и взял юношу в свой дом. Изумленный отец неожиданно обнаружил, что ему предоставили удобную должность и ухаживали за молодым скульптором. Во дворце Лоренцо началось настоящее воспитание Микеланджело. Он сидел за одним столом с Фичино, Пико и Полициано, слушал диалоги по Платону и упивался золотой поэзией Греции. Греческая литература и философия, изложенные людьми, которые их открыли и которые гордились своим открытием не меньше, чем Колумб своим путешествием в Индию, впервые сформировали в его уме те возвышенные мысли, выразить которые в форме стало задачей его жизни. В то же время он услышал проповедь Савонаролы. В Дуомо и монастыре Сан-Марко была затронута другая часть его души, и он приобрел тот глубокий религиозный оттенок, который придает величие и ужас Сикстинской капелле. Во многом таким же образом Мильтон получил образование от классиков в сочетании со Священными Писаниями. Обе эти суровые натуры усвоили из языческого искусства и еврейских пророчеств те двойные элементы, которые были им необходимы для их собственной творческой жизни. И Микеланджело, и Мильтон, несмотря на их парадный классический стиль, были отделены от греческого мира пропастью еврейских и христианских чувств.

Пока Микеланджело изучал античную скульптуру и слушал Пико и Савонаролу, он вырезал свой первый барельеф - "Битву Геракла с кентаврами", предложенную ему Полициано.^[291] Тем временем Лоренцо умер. Говорят, что его преемник Пьеро заставил молодого человека изваять снежную статую, а затем сам растаял, как снежная фигура, сойдя со своего пьедестала власти во Флоренции. После изгнания тирана и провозглашения новой республики друзьям Дома Медичи стало опасно показываться в городе. Поэтому Микеланджело отправился в Болонью, где провел несколько месяцев во дворце Джан Франческо Альдоврандини, изучая Данте и работая над "ангелом" для храма Святого Доминика. Однако, как только это показалось безопасным, он вернулся во Флоренцию; и к этому периоду относится статуя "Спящего Купидона", которая была продана как антиквариат кардиналу Рафаэлло Риарио.

Спор о цене этого "Купидона" привел Микеланджело в 1496 году в Рим, где ему было суждено провести большую часть своей жизни и создать свои самые благородные произведения искусства. Здесь, в то время как Борджиа превращали Ватикан в логово воров и блудниц, он выполнил самую чистую из всех своих статуй — "Пьету" из мрамора.^[292] Христос лежит мертвый на коленях своей матери. Правой рукой она поддерживает его за плечи; ее левая рука мягко поднята, как бы говоря: "Взгляни и увидишь!" Все, что может сделать искусство, чтобы сделать смерть прекрасной, а горе возвышенным, достигнуто в этом шедевре, который так и не был превзойден Микеланджело в последующие годы. Уже в возрасте двадцати четырех лет он выработал свои "ужасные манеры". В его мозгу уже была изобретена раса сверхчеловеческих существ, которые стали иероглифами его страстных высказываний. У Мадонны маленькая головка и героический торс, которые этот мастер использовал для обозначения силы. Мы чувствуем, что ей нетрудно держать мертвого Христа на своих широких коленях и в своих сильных руках. И все же, хотя "Пьета" полностью в стиле Майкла Анджело, мы не находим недостатка в спокойствии, ни одной из тех искаженных линий, которые обычно противопоставляются его манере. Это трезвая и гармоничная композиция, сочетающая глубочайшее религиозное чувство с классическим спокойствием выражения. Опять же, хотя группа по-настоящему оригинальна, этот эффект оригинальности создается, как и во всех лучших произведениях золотого века, не новой и поразительной концепцией, а использованием старого и затасканного мотива с величием непревзойденного стиля. То, к чему стремились гении итальянской скульптуры на протяжении многих поколений, находит здесь свое совершенное воплощение. Именно таким образом увенчав усилия художников прошлого — доведя раскрывающиеся бутоны живописи и скульптуры до полного расцвета и исчерпав ресурсы длительного и общего вдохновения, великие мастера доказали свое превосходство и сделали невозможным продвижение за пределы занимаемой ими выгодной позиции. Для тех, кто видел и понимал эту "Пьету" в 1500 году, должно было быть очевидно, что в скульптуре проявилась новая сила изображения самой души — сила, неизвестная грекам, потому что она лежала вне сферы их духовного опыта, и неизвестная современным художникам, потому что она была за пределами их способностей к исполнению и концепции. Но у кого в Риме, среди придворных Борджиа, хватило ума или сердца понять эти вещи?

В 1501 году Микеланджело вернулся во Флоренцию, где оставался до 1505 года. Этот период был плодотворным в плане результатов, от которых зависела его последующая слава. Теперь были созданы великая статуя "Давида", два незаконченных рельефных медальона Мадонны, "Святое семейство Трибюн", написанное для Анджело Дони, и Карикатура на "Пизанскую битву"; и ни одно человеческое имя, даже имя Лионардо, с тех пор не пользовалось большим уважением. Следует помнить, что Савонарола к тому времени был мертв, но его конституция все еще существовала при президенте Пьетро Содерини — *non mai abbastanza lodato Cavaliere*, как называет его Питти, *anima sciocca* из эпиграммы Макиавелли.^[293] Поскольку Микеланджело в это время работал на службе у мастеров, которые заменили его старых друзей и покровителей, возможно, было бы неплохо рассмотреть здесь его отношение к дому Медичи в целом. На протяжении всей его жизни продолжался конфликт между художником и гражданином — художник был обязан образованием и работой сменявшим друг друга членам этого дома, гражданин возмущался их деспотизмом и временами делал все, что в его силах, чтобы удержать их подальше от Флоренции. Как патриот, как ученик Данте и Савонаролы, Микеланджело ненавидел тиранов.^[294] Один из его ранних мадригалов, задуманный как диалог между

Флоренцией и ее изгнанниками, выражает его мысли настолько решительно, что я рискнул перевести его; ^[295] изгнанники сначала обращаются к Флоренции, и она отвечает:—

"Госпожа, на радость бесчисленным влюбленным"

Ты была создана прекрасной, как ангелы.

Уверен, что Бог уснул вдали, на небесах,

Когда один человек называет благо многих своим.

Вернись к потоку глаз

Дневной свет Твоего лица, который, кажется, избегает

Те, кто должен жить, обманутый в своем блаженстве!"

" Не раздражай свое чистое желание слезами и вздохами;

Ибо у того, кто отнимает у вас мой свет, его нет.

Пребывая в страхе, грех не приносит счастья;

Поскольку среди тех, кто любит, их радости меньше

Чье великое желание великое изобилие все еще сдерживается,

Чем те, у кого, бедняков, есть надежда, которая никогда не подводит".

Как художник, он был обязан своим продвижением Лоренцо и принимал услуги, связывающие его узами благодарности к Медичи, и даже причастные к падению их дома. Для Льва X он взялся построить фасад собора Святого Лоренцо и Лаврентийскую библиотеку. Для Климента VII. он начал создавать статуи герцогов Урбино и Немура. Тем не менее, принимая эти поручения от пап-медичи, он не мог удержаться от того, чтобы открыто выступить против их деспотизма. После разграбления Прато из его переписки явствует, что он подвергал себя опасности каким-либо выражением негодования. ^[296] Это было в 1512 году, когда Содерини бежал и оставил ворота Флоренции открытыми для кардинала Джованни де Медичи. Во время осады Флоренции в 1529 году он укрепил Самминатио и позволил назвать себя одним из Отто ди Гуэрра, избранных специально для защиты Флоренции от Медичи. ^[297] После падения города он заключил мир с Климентом, согласившись достроить гробницы Святого Лоренцо. И все же, делая все возможное, чтобы спасти этих ничтожных герцогов от забвения бессмертием своего искусства, Микеланджело сознавал позор свой и своей страны. Запоминающиеся строки, вложенные в уста его "Ночи", в достаточной степени отражают его чувства после окончательного возвращения Медичи в 1530 году: ^[298]—

Сладок мой сон, но больше для того, чтобы быть простым камнем,

Пока царят разорение и бесчестие;

Ничего не слышать, ничего не чувствовать - вот мое великое достижение:

Тогда не буди меня, говори тише.

Когда умер Климент VII, скончался последний настоящий представитель старых покровителей Микеланджело, и скульптор был волен навсегда покинуть Флоренцию. Во время правления герцога Козимо его нога ни разу не ступала в свой родной город. Таким образом, ясно, что патриот, художник и человек чести были в нем противоположны. Верность обязывала его служить семье, которой он был столь многим обязан; более того, он был зависим в возможности выполнять большую работу от тех самых людей, государственную политику которых он презирал. Отсюда возник компромисс и путаница, которые трудно совместить с нашим представлением о его честном и непреклонном характере. Только после добровольного изгнания и после того, как возраст приучил его упрямо сопротивляться соблазнительным предложениям, Микеланджело смог действовать в соответствии с побуждениями своего сердца и объявить себя гражданином, не заключающим перемирия с тиранами. В этой работе я уже имел возможность сравнивать Данте, Микеланджело и Макиавелли.^[299] Оценивая поведение двух последних, не следует забывать, что в силу неизбежных причин республиканская свобода ушла в Италии в прошлое; и, оценивая Макиавелли и Микеланджело, мы должны помнить, что работа скульптора не предполагала принесения в жертву принципов или самоуважения. Вырезание статуй для гробниц герцогов Медичи отличалось от посвящения им "принца".

Это отступление, хотя и необходимое для правильного понимания отношений Микеланджело к Медичи, унесло меня за пределы его флорентийской резиденции 1501-1505 годов. Великим достижением того периода был не "Давид", а Карикатура на "Пизанскую битву".^[300] Зал Большого совета был открыт, и одна стена была отведена Лионардо. Теперь синьория пригласила Микеланджело подготовить дизайн для другой части парадной палаты. Когда он показал свою карикатуру флорентийцам, они заявили, что Да Винчи, до сих пор бесспорный принц живописи, был превзойден. Мы не можем составить какое-либо мнение по этому поводу, поскольку оба мультфильма утрачены безвозвратно.^[301] Мы знаем только, что, как говорит Челлини, "пока они существовали, они сформировали школу всего мира",^[302] и составили эпоху в истории искусства. Когда мы спрашиваем, что было предметом знаменитой картины Микеланджело, мы обнаруживаем, что он стремился изобразить не что иное, как группу солдат, внезапно застигнутых врасплох трубным призывом к битве во время купания в реке Арно, — толпу обнаженных мужчин, каждая поза которых указывает на спешку, беспокойство и борьбу. Не за свой интеллектуальный смысл, не за свой цвет, не за свою сентиментальность так высоко ценился этот дизайн. Его научность завоевала восхищение художников и публики. В этот период Возрождения смелый и совершенный рисунок тела доставлял изысканное наслаждение. Отсюда, возможно, и банальные рассуждения Вазари о "странном отношении", "божественной фигуре", "скортикаменти" и так далее — как будто душа фигуративного искусства заключалась в подобных вещах. Наука Микеланджело, которая, по его собственному мнению, была строго подчинена мышлению, уже вскружила более слабые головы его поколению.^[303] Воображением завладел ложный идеал, и такая критика, как у Вазари и Пьетро Аретино, стала неизбежной.

Тем временем был избран новый папа, и в 1505 году Микеланджело вновь был призван в Рим. Таким образом, на протяжении всей своей жизни художника он колебался между Римом и Флоренцией — Флоренцией, городом его предков, и Римом, городом его души; Флоренцией, где он учился своему искусству, и Римом, где он продемонстрировал то высочайшее, на что способно искусство. Юлий был покровителем иного рода, чем Лоренцо Великолепный. Он не

был сведущ в книжных знаниях: "Вложи меч в мою руку!" - сказал он скульптору в Болонье. "В буквах я ничего не смыслю". И все же он был не менее способен различать совершенство, чем сам Медичи, и его дух непрестанно стремился к осуществлению грандиозных замыслов. Между Джулиусом и Микеланджело существовали прочные узы симпатии из-за схожести темпераментов. Оба стремились к колоссальным достижениям в своих областях деятельности. Воображение обоих было воспламенено большими и простыми, а не роскошными и утонченными мыслями. Оба были *уomini terribili*, если использовать выражение, обозначающее силу характера, ставшую грозной из-за резкого бескомпромиссного нрава. Оба работали с *яростью*, со стремительностью демонических натур; и оба оставили неизгладимый отпечаток своей индивидуальности на своей эпохе.

Юлий приказал скульптору подготовить его мавзолей. Микеланджело спросил: "Где мне разместить его?" Юлий ответил: "В соборе Святого Петра". Но старая базилика христианского мира была слишком мала для гробницы этого амбициозного понтифика, спроектированной дерзким художником. Поэтому было решено построить новый собор Святого Петра, чтобы вместить его. Таким образом, два великих подвига в жизни Буонарроти были намечены для него в одно мгновение. Но, по странному стечению обстоятельств, на плечи Браманте и Сан-Галло выпало соответственно планирование и разрушение храма Святого Петра. Только в глубокой старости Микеланджело увенчал его этим чудом света - куполом. Мавзолей, образующий навес, для которого было спроектировано здание, в конце концов сократился до статуи "Моисея", стоящей в стороне в церкви Сан-Пьетро-ин-Винколи. "La tragedia della Sepoltura", как Кондиви метко называет историю памятника Джулио, началась таким образом в 1505 году и тянулась до 1545 года.^[304] Микеланджело редко брался за работу, соизмеримую с его творческой мощью, но что-то мешало ее выполнению; в то время как задачи вне его сферы, на которые он никогда не рассчитывал — роспись Сикстинской капеллы, фасада Сан-Лоренцо, укрепления Самминиаго — сваливались на него посреди других, более близких по духу работ. Что у нас есть из его достижений, так это *торс* его огромных конструкций.

Могила Джулио, какой он ее себе представлял, должна была стать самым грандиозным памятником скульптуры в мире.^[305] Эта мраморная гора, покрытая фигурами, выкованными из камня и бронзы, должна была стать скульптурной поэмой мысли о смерти; не просто апофеозом папы Юлия, но театрализованным представлением души, торжествующей над ограничениями смертности. Все, что возвышает человечество — искусства, науки и законы; победа, венчающая героические усилия; величие созерцания, и энергия действия — были символизированы восходящими ярусами великой пирамиды; в то время как гении неба и земли поддерживали открытую гробницу, где лежал мертвец, ожидающий Воскресения. От этой гигантской схемы теперь остался только один несовершенный чертеж.^[306] "Моисей" и "Связанные пленники"^[307] - это все, чего добился Микеланджело. В течение сорока лет "Моисей" оставался в его мастерской. В течение сорока лет он лелеял надежду, что его план все же может быть частично осуществлен, жалуясь при этом, что для него было бы лучше всю свою жизнь изготавливать серные спички, чем заниматься опустошающим ремеслом художника. "Каждый день, - кричит он, - меня побивают камнями, как будто я распял Христа. Моя юность была потеряна, я был прикован по рукам и ногам к этой могиле".^[308] Очевидно, было решено, что Микеланджело должен существовать в течение веков в виде фрагмента; и таким мог бы быть Фидий среди греков, если бы он работал на эфемерных пап и принцев-банкротов вместо

Перикла. Италия шестнадцатого века, разрозненная, рассеянная и лишенная материальных ресурсов, не давала художникам возможности создавать монументы, колоссальные в своем единстве.

В этот период Микеланджело провел восемь месяцев в каменоломнях Каррары, отбирая мрамор для гробницы папы римского. ^[309] Там его мозг, всегда переполненный гигантскими концепциями, подсказал ему новую фантазию. Разве его мастера не могли высечь Фарос на мысе, выступающем за Сарзаной в Тирренское море? Превратить гору в статую, держащую город в обеих руках, было мечтой греческого художника. Микеланджело возродил эту смелую мысль, но осуществить ее было бы почти выше его сил. Тем временем, в ноябре 1505 года мрамор был отправлен, и вскоре набережные Рима были забиты блоками, предназначенными для мавзолея. Но когда скульптор прибыл, он обнаружил, что враги настроили папу против него и что Юлий отказался от проекта мавзолея. Шесть дней подряд ему отказывали во въезде в Ватикан, причем в последний раз с такой грубостью, что он решил покинуть Рим. ^[310] Он сразу же поспешил к себе домой, продал свои пожитки, сел на коня и без дальнейших церемоний поехал во Флоренцию, отправив папе письменное послание, в котором просил его в будущем искать Микеланджело в другом месте, кроме Рима. Рассказывают, что Юлий, стремясь вернуть то, что было так легко утрачено, послал нескольких курьеров, чтобы вернуть его обратно. ^[311] Микеланджело объявил, что намерен принять поручение султана на строительство моста в Пере, и отказался, чтобы его уговорили вернуться в Рим. Это было в Поджибонси. Добравшись до Флоренции, Юлий обратился к Содерини, который, не желая вызвать неудовольствие папы, убедил Микеланджело просить прощения у мастера, которого он так внезапно покинул. К тому времени Юлиус уехал из города в лагерь, и когда Микеланджело наконец предстал перед ним, подкрепленный письмами от синьории Флоренции, они встретились именно в Болонье. "Похоже, вы так долго ждали, - сказал папа, вполне удовлетворенный, но угрюмый, - пока мы сами не пришли искать вас". Прелат, представивший скульптора, начал оправдываться перед ним, после чего Юлий в ярости набросился на назойливого придворного и велел выпроводить его вон. Через несколько дней после этой встречи Микеланджело было приказано отлить бронзовую статую Юлия для фронтисписа собора Святого Петрония. Скульптор возразил, что литье латуни - не его дело. "Не бери в голову, - сказал Юлий, - принимайся за работу, и мы будем отливать твою статую, пока она не станет совершенной". ^[312] Микеланджело сделал, как ему было велено, и статуя была установлена в 1508 году над главной дверью церкви. Папа римский сидел с поднятой правой рукой; в другой были ключи. Когда Юлий спросил его, должен ли он благословить или проклинать болонцев этой поднятой рукой, Буонарроти нашел ответ, достойный придворного: "Ваше Святейшество угрожает этому народу, если это неразумно". Менее чем через четыре года после этого Юлий потерял власть над Болоньей, партия Бентивольи вернулась к власти, а статуя была разрушена. Бронзовая пушка под названием "Джулия" была изготовлена по мотивам шедевра Микеланджело лучшим оружейником своего века Альфонсо герцогом Феррарским.

Похоже, что бегство Микеланджело из Рима в 1506 году было вызвано не только его разочарованием по поводу гробницы, но и опасением, что Юлий поручит ему неподходящую работу. Браманте, если мы можем верить старой истории, прошептал, что строить собственную гробницу - дурное предзнаменование для человека и что было бы неплохо применить гений скульптора к потолку Сикстинской капеллы. Соответственно, по возвращении в Рим в 1508 году ему была поручена эта новая задача. Напрасно Микеланджело напоминал своему мастеру о месяцах, потраченных впустую в каменоломнях Каррары; напрасно он указывал на свои эскизы

памятника и ссылался на то, что он не художник по профессии.^[313] Юлий решил, что ему следует нарисовать Сикстинскую церковь. Разве карикатура во Флоренции не была достаточным доказательством того, что он мог бы сделать это, если бы захотел, и разве он не изучал искусство фрески в *боттеге* своего мастера Гирландайо? Каким бы ни было его первоначальное нежелание, оно было быстро преодолено; и карикатуры для потолка, спроектированные с единством, принадлежащим единой великой концепции, были готовы к лету 1508 года.^[314]

Трудность его новой задачи пробудила энергию художника. Если бы мы могли принять легенду, в которой современники выражали свое восхищение этим титаническим трудом, нам пришлось бы поверить в невозможное — что Микеланджело самостоятельно растирал краски, готовил штукатурку и собственноручно завершил всю работу, предварительно преодолев препятствия в виде строительных лесов и покраски сводов с помощью машин собственного изобретения,^[315] и что прошло всего двадцать месяцев посвящена исполнению серии картин, почти не имеющих себе равных по своей изысканности и превосходящих по масштабу немногие отдельные шедевры. То, что можно назвать мифом о Сикстинской капелле, наконец-то было окончательно опровергнуто, частично благодаря личным наблюдениям мистера Хита Уилсона, а частично благодаря публикации переписки Микеланджело.^[316] Хотя остается некоторая неопределенность относительно точных дат начала и завершения строительства хранилища, теперь мы знаем, что Микеланджело продолжал расписывать его с интервалами в течение четырех лет подряд; и хотя мы не располагаем точной информацией о его помощниках, мы больше не можем сомневаться, что ему помогали способные мастера. 10 мая 1508 года он подписал квитанцию на пятьсот дукатов, выданных Юлиусом на необходимые расходы предприятия; а на следующий день он заплатил десять дукатов каменщику за грубую штукатурку и отделку поверхности, нанесенную на свод. Есть веские основания полагать, что он начал писать осенью 1508 года. 1 ноября 1509 года определенная часть была открыта для публики, и к концу 1512 года все было завершено. Таким образом, хотя легенда о Вазари и Кондиви была лишена чудесного благодаря тщательному наблюдению и пронизательной критике, осталось достаточно, чтобы оправдать ощущение чуда, которое выразилось в их преувеличенных заявлениях. Никто, кроме Микеланджело, не смог бы сделать то, что он сделал в Сикстинской капелле. Концепция была полностью его собственной. Исполнение, за исключением второстепенных деталей и вопросов, относящихся к ремеслу каменщика, также принадлежало ему. Скорость, с которой он трудился, была поразительной. Мистер Хит Уилсон делает вывод из состояния штукатурки и швов, наблюдаемых в разных частях, что фигура Адама, несмотря на ее превосходную отделку, была написана за три дня. Нам также не нужно лишать романтики эту освященную веками историю об одиночестве великого мастера. Лежа на спине под мрачным сводом, общаясь с Данте, Савонаролой и еврейскими пророками в перерывах между работой, запирая двери часовни, чтобы ускользнуть от ревнивого любопытства соперников, мало питаясь и почти не спя, он за шестнадцать месяцев выполнил первую часть своей гигантской задачи.^[317] Время от времени Джулиус взбирался на эшафот и наблюдал за работой художника. Опасаясь, что смерть придет до того, как работа будет закончена, он продолжал кричать: "Когда ты закончишь?" "Когда я смогу", - ответил художник. "Вы, кажется, хотите, - возразил раздраженный старик, - чтобы я сбросил вас с эшафота". Затем кисть Микеланджело остановилась. Оборудование было демонтировано, и фрески предстали взору римлян в их незавершенности.

Входя в Сistinecкую капеллу и поднимая глаза, чтобы осмотреть крышу, мы видим над собой длинное и несколько узкое продолговатое пространство, перекрытое круглыми арками и покрытое из конца в конец, из стороны в сторону сетью человеческих фигур. Все это окрашено в цвет сумеречных, коричневатого-голубоватых грозовых облаков. Здесь нет роскоши декоративного искусства; здесь не расточалось ни золота, ни киношных или изумрудно-зеленых красок. Мрачные и воздушные, словно формы, сгущенные из пара, или сны, порожденные Иксионом в туманах кануна или рассвета, фантомы, вызванные скульптором, заполняют это пространство. Девять композиций, повествующих о священной истории от сотворения света до начала грехопадения в доме Ноя, заполняют центральные отсеки крыши. Под ними, восседающими на шпандрилах, поочередно изображены пророки и сивиллы, всего двенадцать, свидетельствующие о будущем освобождении и суде мира Христом. Промежуточные пространства между этими большими массами, на крыше и в люнетах окон, кишат фигурами, как обнаженными, так и задрапированными — женщины и дети, мальчики и юноши, сгруппированные в спокойных позах или свободно приспосабливающиеся к своему положению на изгибах и углах архитектуры. В этих второстепенных творениях Микеланджело соизволил отказаться от ужасного стиля, чтобы показать, каким милым и полным очарования может быть его искусство. Изящество окраски, реализованное в некоторых из этих юношеских и атлетичных форм, таково, что ни одна копия не может его передать. Каждая поза красоты и силы, простая или напряженная, которую только могут принять мужчины, была изображена здесь. И все же в целом все подчинено строгому чувству трезвости. Неугомонность Корреджо, агрессивное отношение Тинторетто в равной степени принадлежат другому, менее благородному духу.

Адекватно говорить об этих стихотворениях-формах было бы совершенно невозможно. Буонарроти, по-видимому, намеревался доказать ими, что у человеческого тела есть язык, неисчерпаемый в символизме — каждая конечность, каждая черта и каждое положение тела являются словом, полным значения для тех, кто понимает, точно так же, как музыка — это язык, в котором каждая нота, аккорд и фраза соответствуют духовному миру. Возможно, было бы самонадеянно интерпретировать таким образом замысел того, кто вызвал к жизни героическое население Сикстинской Капеллы. И все же Микеланджело написал строки, которые в какой-то мере оправдывают прочтение. Вот как он завершает один из своих лучших сонетов, посвященных Виттории Колонна:

И Бог не соизволил явить Себя где-либо еще

Яснее, чем в возвышенных человеческих формах;

Которые, поскольку они изображают Его, вызывают мою любовь.

Поэтому для него рука хорошей формы, или горло, или голова, шея, великолепно лежащая на атлетической груди, покачивание туловища над бедрами, игра мышц на боках, сухожилия лодыжек, очертания плеча, когда рука поднята, изгиб поясницы назад, изгибы женской груди, контуры тела, небрежного в покое или напряженного для действия, — все это было словами, наполненными глубочайшим смыслом, благодаря которым можно было выразить мысли, приближающие человека к Богу. . Но, можно спросить, какие стихи о действии, а также о чувствах должны быть выражены в этой форме-языке? Ответ прост. Нарисуйте или вырежьте

тело человека, и, поскольку вы делаете это благородно, вы передадите меру как высочайшей мысли, так и самого страстного поступка. Это ключ к искусству Микеланджело. Его мало заботила неодушевленная природа. Пейзажи Италии, столь красноречивые в своем величии и красоте, были для него, по-видимому, пустым звуком. Его мир был миром идей, принимавших видимую форму, воплощавшихся в человеке. Один язык, который должен был служить мастеру при любой нужде, — язык пластических человеческих форм; но для него это был язык, столь же богатый разнообразием акцентов и интонаций, как гармонии Бетховена.

В Сикстинской капелле, где пластическое искусство достигает такого высокого уровня, мы обязаны задать следующий вопрос. В чем была разница между Микеланджело и греком? Парфенон с его процессиями юношей и дев, его боги и герои, радующиеся своей силе и облаченные в одежды, открывающие их живые формы, составляли симфонию смысла, столь же полную, как у Микеланджело, и гораздо более лучезарную. Греческий скульптор воспринял человечность в своем творчестве не менее полно, чем итальянский; и то, что он хотел сказать, было сказано более ясно в речи, которую они оба могли использовать. Но между Фидием и Микеланджело лежало христианство, тяжкий труд мира на протяжении двадцати веков. Ясные, как утро, и спокойные в бессознательности красоты, эти герои элладской юности. Все - благодать, покой, сила, проявляемая, но не утверждаемая. Сивиллы и Пророки Микеланджело стары и сморщены, склонены к размышлениям, поглощены бдениями, нарушают покой видениями, перегружены посланиями Бога. Прекраснейшая из них, дельфийская, поднимает расширенные глаза, как бы следя за мечтами, которые летят по тропам транса. Даже молодые люди напрягают свои великолепные конечности и, кажется, кричат или визжат, как будто жизнь в них содержит какой-то элемент боли. "Он делает своих ангелов духами, а своих служителей - пламенем огня" - этот стих срывается с наших губ, когда мы пытаемся описать гениев, толпящихся на карнизе Сикстинской капеллы. Человеческий облик в творчестве Фидиаса исполнен радостной и степенной безмятежности; в творчестве Микеланджело он омрачен странным и ужасным чувством затаенного волнения. Языком образов единого было озвучено языческое вероучение, яркое, невозмутимое и поверхностное. Скульптура Парфенона завершила преобразование естественного человека. В другом человеке пробуждается новая жизнь, полная соперничества, разочарований, надежды, страха и стремления к небесам. Грек и итальянец, несущие столь разное бремя пророчества, не могли, даже используя одну и ту же речь, рассказать одну и ту же историю; и это следует помнить тем критикам, которые обвиняют Микеланджело в преувеличении и искажении фактов. Между рождением свободного духа в Греции и его вторым рождением в Италии разверзлась гробница, в которой были погребены старые религии мира и откуда воскрес Христос. ^[318]

Тем временем над Римом возшла звезда Рафаэля. Разница между двумя величайшими художниками своего времени была поразительной. Микеланджело стоял особняком, сам себе мастер, созданный в своей собственной школе. Группа художников называла себя именем Рафаэля; и в его стиле мы прослеживаем влияние нескольких предшественников. Микеланджело редко навещали, он не посещал общества, не заводил учеников и не хвастался друзьями при дворе. Толпы студентов последовали за Рафаэлем в Ватикан; его приемы были подобны приемам принца; среди его близких были лучшие ученые и поэты того времени; его рука была обещана племяннице кардинала. Не похоже, чтобы они вступали в мелкое соперничество или чтобы у них был большой личный контакт друг с другом. В то время как

Микеланджело был так обрaмлен, что ни у кого не мог учиться, Рафаэль с радостью учился у Микеланджело; и после открытия сикстинских фресок в его манере появились явные признаки изменения. Юлий, подаривший Микеланджело "Сикстинскую", поручил Рафаэлю поработать над Стрoфой. Для Юлия были написаны "Чудо в Больсене" и "Изгнание Илиодора из Храма" - сцены, содержащие куртуазные комплименты старому папе. Микеланджело никогда не делал подобных комплиментов. Подобно своему великому музыкальному аналогу Бетховену, он демонстрировал почти высокомерное презрение к условностям, с помощью которых художник завоевывает расположение своих покровителей и всего мира.

После смерти Юлиуса Лев X., по характеру противоположный своему пылкому предшественнику и по темпераменту несимпатичный суровому Микеланджело, не нашел ничего лучшего для проявления гения скульптора, чем поручить ему работу над фасадом собора Святого Лоренцо во Флоренции. Большая часть лет между 1516 и 1520 годами была потрачена на добычу мрамора в Карраре, Пьетра Санта и Серавецце. Это самый засушливый и бесплодный период долгой жизни Микеланджело, период задержек, сорванных планов и подневольного труда. Что усиливает чувство разочарования, так это то, что фасад Сан-Лоренцо даже не был закончен. ^[319] Мы спешим преодолеть эту пустыню потерянных месяцев и вступаем в другую эпоху художественного творчества.

Уже в 1520 году кардинал Джулио де Медичи задумал построить в Сан-Лоренцо ризницу для размещения памятников Козимо, основателю дома, Лоренцо Великолепному, Джулиано герцогу Немурскому, Лоренцо герцогу Урбинскому, Льву X. и ему самому. ^[320] Дизайн был поручен Микеланджело, и в 1521 году он начал прикладывать все силы к работе. Прошло уже девять лет с тех пор, как была закончена крыша Сикстинской капеллы, и за это время Микеланджело мало что создал, за исключением "Христа" Святой Марии sopra Минервы. Этим новым предприятием он занимался с перерывами между 1521 и 1534 годами - промежутком времени, решающим для судьбы семьи Медичи во Флоренции. Лео умер, и Джулио через несколько лет наследовал ему как Климент VII. Бастарды дома, Ипполито и Алессандро, были изгнаны из Флоренции в 1527 году. Рим был разграблен императорскими войсками; тогда Микеланджело покинул статуи и помогал защищать свой родной город от принца Оранского. После поражения республиканцев он был отозван к своим трудам по приказу Климента. Угрюмо и печально он добывал мрамор для ризницы. Печально и угрюмо он год за годом пользовался своим резцом, заставляя сами камни кричать о том, что позор и разорение - это гибель его страны. Наконец, в 1534 году Климент умер. Тогда Микеланджело бросил свой молоток. Памятники остались незаконченными, и нога скульптора больше не ступала во Флоренцию. ^[321]

Ризница Святого Лоренцо была построена Микеланджело и облицована мрамором для размещения скульптуры, которую он намеревался там разместить. ^[322] Таким образом, колоссальные статуи Джулиано и Лоренцо изучались с точки зрения их света и тени, а также их формы; и это факт, который следует помнить тем, кто посещает часовню, где Буонарроти трудился и как архитектор, и как скульптор. Не будет преувеличением сказать, что из двух Медичи "герцог Урбинский" - самая неподвижная из призрачных фигур, увековеченных в мраморе; в то время как "герцог Немурский", более грациозный и изящный, кажется, призван представлять контраст с этой ужасной, отягощенной мыслями формой. ^[323] Аллегорические фигуры, вытянутые на сегментах эллипса под пьедесталами двух герцогов, указывают на фазы

тьмы и света, смерти и жизни. Это две женщины и двое мужчин; традиция называет их "Ночью" и "Днем", "Сумерками" и "Рассветом". Таким образом, в самих статуях и в сопровождающих их гениях мы имеем ряд абстракций, символизирующих сон и бодрствование существования, действие и мысль, мрак смерти, блеск жизни и промежуточные состояния печали и надежды, которые образуют границу того и другого. Жизнь - это сон между двумя дремотами; сон - брат-близнец смерти; ночь - тень смерти; смерть — врата жизни: такова таинственная мифология, воплощенная скульптором современного мира в мраморе. Все эти фигуры, благодаря интенсивности их выражения, расплывчатости их символики, заставляют нас задуматься и задать вопрос. Что, например, занимает мозг Лоренцо? Наклоняясь вперед, опираясь подбородком на запястье, положив другую руку на колено, о чем он постоянно размышляет? Зрелище, как хорошо сказал Роджерс, "заораживает и невыносимо". Микеланджело сдвинул бобрик шлема на лоб и склонил голову, чтобы скрыть лицо в темноте. Но за сумраком не видно черепа, как воображал Роджерс. Все тело сильного человека проникнуто какой-то властной мыслью. Пережил ли он свою жизнь и погрузился в вечное созерцание? Размышляет ли он, оскорбленный и возмущенный, о своей собственной судьбе и вымирании своей расы? Неужели он обречен в бессмертной неподвижности наблюдать за бедами Италии, которые он помог вызвать? Или скульптор символизировал в нем бремя той личности, которую мы несем с собой в этой жизни и будем нести вечно, когда проснемся в другом мире? Под этим воплощением гнетущей мысли лежат, вытянувшись в полный рост и обнаженные, фигуры Рассвета и Сумерек, Утра и Вечера. Так, по крайней мере, ихобычно называют: и эти названия не являются неподходящими, ибо закат дня и приближение ночи являются метафорами многих преходящих состояний души. Любая из этих статуй может быть понята только как аллегория в широком смысле, охватывающая как физический, так и интеллектуальный порядок и способная к различной интерпретации. Даже герцоги не претендуют на то, чтобы быть портретами, и отчасти, возможно, отсюда та неуверенность, которая сгустилась вокруг них. Сумерки очень спокойны и благородны: гигант в покое, он медитирует, опершись на локоть и глядя вниз. Но Доун встает со своего ложа, как будто какой-то болезненный призыв достиг ее, погруженной в сон без сновидений, и призвал ее страдать. Ее пробуждение к сознанию подобно пробуждению человека, утонувшего и испытывающего агонию при возвращении к жизни. Перед ее глазами, видимыми даже сквозь пелену дремоты, предстают разорение и позор Италии. Напротив лежит Ночь, такая печальная, так всецело поглощенная тьмой и тенью смерти, что стряхнуть с себя эту вечную летаргию кажется невозможным. И все же она не мертва. Если мы повысим голос, она тоже потянется всем телом и, как и ее сестра, со вздохами погрузится в чувственную дрожь. Только мы не должны будить ее, ибо тот, кто создал ее, сказал нам, что ее каменный сон - великая удача. Обе эти женщины крупные и мускулистые, в отличие от Судьбы Фидия в их мускульной зрелости. Бремя мысли Микеланджело было слишком велико, чтобы его могли нести девственные или грациозные существа. Он должен был сделать женщин не менее способными к страданиям, не менее уставшими от мира, чем его страна.

Стоя перед этими статуями, мы не плачем. Как прекрасно! Мы ропщем, Как ужасно, как величественно! И все же, после долгого разглядывания, мы находим, что они одарены красотой за гранью изящества. В каждой из них есть трепещущая мысль, вырванная из души художника и кристаллизованная в мраморе. Говорят, что архитектура - это окаменевшая музыка. В ризнице Сан-Лоренцо мы чувствуем побуждение вспомнить фразы Бетховена. Каждая из этих статуй становится для нас страстью, пригодной для музыкального выражения, но превратившейся, подобно Ниобе, в камень. В них есть интеллектуальная неопределенность, эмоциональная

определенность, присущие мотивам симфонии. В своих аллегориях, оставшись без ключа, скульптура вышла за пределы своей старой сферы безмятежных конкретных форм. Мука невыносимого волнения, обострение сознания до ощущения страдания, принятие неизбежного, борьба души с судьбой, бремя и страсть человечества — вот что они содержат в своем холодном, истерзанном резцом мраморе. Критики школы Лессинга могут возразить, что это самоубийство скульптуры. Легко заметить, что эти напряженные позы и скрюченные конечности, возможно, исказили вкус менее опытных мастеров. И все же, если Микеланджело был призван вырезать статуи Медичи после разграбления Рима и падения Флоренции, если он был вынужден в трезвой печали сделать скульптуру языком, подходящим для его переполненного печалью сердца, — как он мог творить более правдиво, чем таким образом? Подражать ему, не разделяя его эмоций и не понимая его мыслей, как пытался бездушный художник эпохи декаданса, было, без всякого сомнения, прискорбной ошибкой. Конечно, мы также можем сожалеть, и не без оснований, что в те злые дни, на которые он пал, прекрасные старинные "Heiterkeit" и "Allgemeinheit" были вне его досягаемости.

Микеланджело оставил гробницы Медичи незаконченными; и, несмотря на искренние мольбы герцога Козимо, впоследствии он не вернулся во Флоренцию, чтобы завершить их. Черты Лоренцо лишь грубо выточены; таков и лик Ночи. День, кажется, пытается обрести форму под его каменной маской, и в сумерках повсюду видны вмятины от зубьев резца. Оставлять незавершенным было судьбой Микеланджело — возможно, отчасти и по его предпочтению, поскольку его было легко оторвать от работы. Многие из его мраморных работ только начаты. Два медальона "Мадонны", "Мадонна с младенцем" в Сан-Лоренцо, "Голова Брута", "Связанные пленники" и "Пьета" в Кафедральном соборе Флоренции, являются примерами грубых шедевров. Ему нравилось воображать, что форма обитает внутри камня и что резец освобождает ее от излишеств. Поэтому, на его взгляд, предвидя, какой будет форма, когда грубая оболочка будет отколота, мраморная маска, возможно, приняла вид вуали или мантии. Возможно, он находил некоторое очарование в незавершенности, которая свидетельствовала о недостатке воли, но не искусства, и грубо высеченная мадонна, возможно, была для него тем же, чем Дриада, все еще заключенная в корявый дуб, была для фантазии греческого поэта. Однако у нас нет оснований предполагать, как предположил недавний критик, что Микеланджело стремился достичь определенного предвзятого эффекта из-за отсутствия отделки. В отвлеченных обстоятельствах его жизни и в его характере, одновременно страстном и подавленном, достаточно того, что объясняет фрагментарность и несовершенство исполнения; при этом нельзя забывать, что ручной труд скульптора в шестнадцатом веке ни в коем случае не был таким легким, как сейчас. Решающим аргументом против этой теории является то, что три самые знаменитые статуи Буонарроти — "Пьета" в соборе Святого Петра, "Моисей" и "Заря" — выполнены с высочайшей полировкой, на какую только способен камень.

^[324] У нас есть все основания полагать, что он всегда стремился к этому высокому результату, но часто опускался ниже него из-за недовольства и скуки и назойливости покровителей.

Микеланджело к тому времени исполнилось пятьдесят девять лет. Лионардо и Рафаэль уже ушли из жизни, и их помнили как гигантов ушедшего золотого века. Корреджо учился на последнем курсе. Андреа дель Сарто был мертв. Нигде, кроме Венеции, итальянское искусство по-прежнему не процветало; а приземленный стиль Тициана был скульптору не по вкусу. Он забыл о величии своей страны и увидел Италию в руинах. И все же ему было суждено прожить еще тридцать лет, еще одну жизнь Мазаччо или Рафаэля, и стать свидетелем еще худших дней. Когда мы называем Микеланджело интерпретатором бремени и боли Возрождения, мы должны

помнить об этой долгой, утомительной старости, в течение которой в одиночестве и тишине он наблюдал за исчезновением Флоренции, учреждением инквизиции и унижением итальянского духа под тиранией Испании. Его сонеты, написанные в основном в этот последний период жизни, часто посвящены мысли о смерти. Его любовь к искусству уступает место религиозной надежде и страху, и он оплакивает юность и возмужание, проведенные в тщеславии. Однажды, когда он повредил ногу, упав со строительных лесов в Сикстинской капелле, он отказался от помощи, заперся дома и лежал, ожидая избавления в виде смерти. Его жизнь была спасена только благодаря насильственному вмешательству друзей.

В 1534 году для нашего Геркулеса возник новый Эврисфей. Кардинал Алессандро Фарнезе, лис по натуре и печально известный своим снисхождением к злобным ублюдкам, был избран папой под именем Павел III.^[325] Микеланджело пролил свет на правление трех пап, своих предшественников. Тридцать лет Фарнезе наблюдал за ним жадными глазами. После Юлия, Льва и Климента настало время героическому мастеру служить Павлу. Папа застал его за работой в его *боттеге* на могиле Юлия, поскольку "трагедия мавзолея" все еще продолжалась. Статуя Моисея была закончена. "Этого, - сказал Павел, - достаточно для одного папы. Дайте мне ваш контракт с герцогом Урбино; я разорву его. Неужели я ждал все эти годы; и теперь, когда я наконец стал папой, разве ты не принадлежишь мне? Я хочу, чтобы ты был в Сикстинской капелле". Соответственно, Микеланджело, который уже рисовал карикатуры для "Страшного суда" из жизни Клемента, снова отложил в сторону резец и взялся за кисть. В течение восьми лет, между 1534 и 1542 годами, он трудился над фреской над главным алтарем часовни, посвятив свой ужасный гений предмету, достойному того времени, в которое он жил. С тех пор как он впервые в юности услышал пророчества Савонаролы, все беды, о которых говорилось в этом апокалипсисе, сбылись. Италия подверглась бичеванию, Рим был разграблен, Церковь подвергнута наказанию. И все же мир не стал мудрее; пороков становилось все больше, добродетель - все реже.^[326] После опыта непосредственного прошлого и с учетом настоящего и будущего было невозможно представить Бога иначе, чем гневным судьей, мстительным и неумолимым.

"Страшный суд" долгое время был самой знаменитой картиной Микеланджело; отчасти, без сомнения, потому, что она была написана в разгар его славы, на глазах у всей Италии; отчасти потому, что ее размеры вызывают вульгарное изумление, а ее тема вселяет ужас в каждого, кто смотрит на нее. И все же он не так силен и не так красив, как росписи Сикстинского собора. Свежесть гения, создавшего Еву и Адама, непревзойденных в их расцвете первобытной юности, прошла. Строгость и мрак овладели художником. Его стиль превратился в маньеризм, а демонстрация бесплодной науки в сложных позах и напряженной анатомии стала своевольной. И все же, рассматриваем ли мы эту фреску как завершающую длинный ряд "Страшных судов", которые предстоит изучать на стенах итальянских церквей начиная с Джотто и ниже; или же мы ограничиваем наше внимание, как, по-видимому, делали современники, мастерством ее ракурсов и группировок;^[327] или анализируем драматическую энергию, с которой выражаются огромные страсти, ее триумф заключается либо в дело решенное. Вся стена кишит восходящими и нисходящими, уравновешенными и парящими фигурами — мужчины и женщины восстают из могил перед судьей, занимают свои места среди спасенных или с невыразимой тоской опускаются на место гибели — множество, которое ни один человек не может сосчитать, носится взад и вперед в тусклом бурлящем воздухе. В центре вверху Христос поднимается со Своего трона жестом разгневанного Геркулеса, обрушивающего гибель на виновных. Он такой, каким Его сделали грехи Италии. Эскадрильи ангелов, несущих эмблемы

Его страстей, кружатся вокруг Него подобно серым грозовым тучам, и все святые наклоняются вперед со своих выгодных позиций, чтобы проклинать и угрожать. В самом низу звериные черты заменяют человеческие черты, и ужас суда становится мукой проклятия. Таков общий масштаб этой картины. Из всех его достоинств нет большего, чем отсутствие неопределенности и постепенное пробуждение к жизни. Средней областью между бдительностью и сном, реальностью и сновидением Микеланджело правил как своим собственным царством; и картина "Страшный суд" позволила ему справиться с этим метаихмием скотоса — этой тьмой в промежутке между скрещиванием копий — в ее самом торжественном аспекте.

Когда фреска была открыта, поднялся общий неодобрительный ропот по поводу того, что все фигуры были обнажены. По мере того, как общество становилось все более порочным, оно становилось все милее. Мессер Бьяджио, церемониймейстер папы римского, заметил, что такие вещи больше подходят для рагу и таверн, чем для часовни. Разгневанный художник поместил свой портрет в Ад с клеймом бесчестия, которое бросало слишком яркий свет на эту ханжескую речь. Когда Бьяджио пожаловался, Пол остроумно ответил, что, будь это Чистилище, он мог бы помочь ему, но в Аду нет искупления. Даже сквернословящий и подлый Аретино написал из Венеции о том же - письмо, поразительное по своей наглости. ^[328] Микеланджело не выступил в свою защиту. Возможно, он размышлял о том, что души самого папы римского, мессера Бьяджио и мессера Пьетро Аретино однажды выйдут обнаженными, чтобы предстать перед судьей, с уродствами греха на себе, как в "Горгии" Платона. Однако он отказался раздавать одежду своим мужчинам и женщинам. Даниэль да Вольтерра, которого впоследствии наняли для этого, получил прозвище производителя штанов.

Мы едва ли способны оценить "Страшный суд"; он был настолько испачкан и почернел от дыма и пыли веков. И это верно для всей Сикстинской капеллы. ^[329] И все же именно здесь следует изучать гений Микеланджело во всей его ужасности. Чтобы охарактеризовать впечатление, произведенное даже менее ужасными из этих фресок на сочувствующего студента, я откладываю перо в сторону и прошу читателя взвесить то, что Анри Бейль, разносторонний и блестящий критик, написал карандашом в галерее Сикстинской капеллы 13 января 1807 года: ^[330] "Греческая скульптура не желала воспроизводить ужасное ни в какой форме; у греков и без того было достаточно реальных проблем. Поэтому в области искусства ничто не может сравниться с фигурой Вечного, извлекающего первого человека из небытия. Поза, рисунок, драпировка - все поражает: душа взволнована ощущениями, которые обычно не передаются глазами. Когда во время нашего катастрофического отступления из России случилось так, что мы были внезапно разбужены посреди темной ночи упорной канонадой, которая с каждой минутой, казалось, становилась все ближе, тогда все силы человеческой натуры сомкнулись вокруг его сердца; он почувствовал себя в присутствии судьбы и, не обращая внимания на вульгарные интересы, приготовился оспорить свою жизнь с судьбой. Вид картин Микеланджело вернул моему сознанию это почти забытое ощущение. Великие души наслаждаются собственным величием: остальной мир охвачен страхом и сходит с ума".

После создания картины "Страшный суд" Микеланджело предстояла еще одна великая работа. ^[331] В записке от сентября 1535 года Павлу III. это сделало его главным архитектором, а также скульптором и художником Святого Престола. Теперь его призвали присматривать за зданием церкви Святого Петра, и этой задаче, взятой на себя для упокоения его души без вознаграждения, он посвятил последние годы своей жизни. Купол собора Святого Петра, видимый из Тиволи или с Альбанских холмов, подобно облаку над Кампаньей, принадлежит

Буонарроти; но он не имеет никакого отношения к фасаду, который заслоняет его от площади. В задачи этой главы не входит еще раз рассказывать историю превратностей, через которые пришлось пройти церкви Святого Петра во времена Альберти и Бернини.^[332] Я могу лишь сослаться на письмо Микеланджело, адресованное Бартоломео Амманати, ценное и как изложение его взглядов на структуру, и как самая полная и великолепная похвала его старому врагу Браманте.^[333] Вся древняя зависть, даже если бы она когда-либо волновала сердце Микеланджело, давно была усмирена временем и смертью. Единственным желанием его души было возложить достойную диадему на мать-церковь христианства, восстановив величием искусства то, что Рим выстрадал от рук Германии и Испании, и открыв этим видимым знаком суверенитета новую эпоху возрождения и триумфа католицизма.

Последнему периоду жизни Буонарроти (промежуток в двадцать два года между 1542 и 1564 годами) мы обязаны некоторыми из его самых красивых рисунков — эскизами к изображениям Распятия, сделанными для Виттории Колонна, и несколькими мифологическими рисунками, такими как "Похищение Ганимеда", написанными для Томмазо Кавальери. Между тем с течением времени его мысли все больше и больше обращались к благочестию, и многие из его сонетов дышат почти аскетическим духом религии.^[334] Мы видим в них старика, сожалеющего о годах, которые он потратил на искусство, сожалеющего о своем увлечении земной красотой и ищущего утешения только на кресте.

ни живопись, ни скульптура теперь не могут успокоиться

Моя душа, которая обращается к Его великой любви на небесах,

Чьи руки были распростерты, чтобы обнять нас на кресте.

Приятно сознавать, что эти последние годы также были самыми счастливыми и спокойными. Хотя он потерял своего верного друга и слугу Урбино, хотя его отец умер стариком, а братья один за другим ушли из жизни раньше него, его племянник Лионардо женился во Флоренции и родил сына, которого назвали Микеланджело. Таким образом, он с удовлетворением надеялся, что его имя сохранится и будет процветать, как это происходит почти по сей день во Флоренции. Какое утешение, должно быть, принесла ему эта мысль, ясно тем, кто изучал его переписку и замечал нежную заботу и постоянное беспокойство, которые он испытывал о своих родственниках.^[335] Богатство теперь принадлежало ему: но деньги его никогда не интересовали; и он продолжал жить как бедняк, скромно одеваясь и скудно питаясь, часто принимая только один прием пищи в день — хлеб и вино.^[336] Он мало спал и вставал ночью, чтобы работать над своими статуями, надевая колпак со свечой, воткнутой перед ним, чтобы он мог видеть, куда вонзить долото. Всю свою жизнь он был одинок, отчасти по своим предпочтениям, отчасти из-за преданности своему искусству, а отчасти потому, что своими манерами держал людей на расстоянии.^[337] Не то чтобы Микеланджело был кислым или надменным; но он очень ясно высказывал свое мнение, не терпел дураков и был склонен впадать в ярость.^[338] Время смягчило его характер и устранило все причины для уныния. Он пережил всех соперников, и мир был убежден в его превосходстве. Принцы ухаживали за ним; граф Каносский с гордостью называл его своим родственником; чужеземцы, посещавшие Рим, стремились увидеть в нем величайшее из ныне живущих чудес.^[339] Его старость была безмятежным и великолепным вечером тяжелого дня. Но лучше всего то, что теперь он наслаждался и любовью, и дружбой.

Более чем сомнительно, мог ли Микеланджело когда-либо быть красивым. В ранней юности сварливый и тщеславный Торриджани сломал себе нос ударом кулака, когда они вместе рисовали с фресок Мазаччо в Кармине.^[340] С тех пор душа художника смотрела вперед на печальном лице с маленькими серыми глазами, плоскими ноздрями и суровой тяжестью нависших бровей. Таким образом, была предпринята тщательная забота о том, чтобы легкая любовь не обошла стороной человека, которому суждено было стать пророком своего века в искусстве. Подобно Бетховену, он сочетал в себе любящую натуру, чувствительную к красоте и жаждущую привязанности, с грубой внешностью. Казалось, он не способен привязаться к какому-либо простому смертному объекту и стремится к идеалу. В тот век интриг и влюбленности мы не слышим ничего, что указывало бы на то, что Микеланджело был любовником до шестидесяти лет. О том, как он, возможно, любил в более ранние периоды своей жизни, о чем сейчас не сохранилось никаких свидетельств, можно только догадываться по нежности и страсти, излитой в стихах его последних лет. То, что его мораль была чиста, а его поведение незапятнанным, убедительно засвидетельствовано как Вазари, так и Кондиви.^[341] Но то, что его эмоции были сильными, и что для красоты во всех ее человеческих проявлениях он всю свою жизнь был рабом, мы можем доказать его собственными сонетами.

В 1534 году он впервые познакомился с благородной леди Витторией, дочерью Фабрицио Колонны и вдовой маркиза Пескары. Ей тогда было сорок четыре года, и она на девять лет пережила потерю мужа, которого она никогда не переставала боготворить.^[342] Живя на пенсии в Риме, она занимала свой досуг философией и поэзией. В ее общество были приняты художники и литераторы. Среди тем, которые больше всего волновали ее, была реформа Церкви и восстановление евангельской чистоты религии. Между ней и Микеланджело возникла нежная привязанность, основанная на симпатии пылких и возвышенных натур. Если любовь - подходящее название для этой возвышенной и в то же время пылкой привязанности, то можно сказать, что Микеланджело любил ее всеми сдерживаемыми силами своего сердца. Ни в одной из его работ не прослеживается пристрастия к девичьей красоте, и вполне вероятно, что ее интеллектуальное превосходство и зрелая женственность тронули его даже больше, чем если бы она была моложе. Когда они были вместе в Риме, они часто встречались для бесед на темы искусства и благочестия, которые были дороги им обоим. Живописец Франциск Голландский сохранил для нас очаровательную запись этих бесед.^[343] Расставшись, они обменялись стихами и написали письма, некоторые из которых сохранились. После смерти Виттории в 1547 году свет жизни, казалось, погас для нашего скульптора. Говорят, что он ждал ее у постели и поцеловал ей руку, когда она умирала. Сонеты, которые он впоследствии сочинил, показывают, что его душа последовала за ней на небеса.

Еще одним другом, которого Микеланджело обрел на этом последнем этапе жизни и которого любил лишь с меньшей теплотой, чем Витторию, была молодая римлянка совершенной красоты и обаятельных манер. Томмазо Кавальери следует упомянуть рядом с маркизой Пескарской как существо, взявшее в плен эту величайшую душу.^[344] Говорят, что Кавальери и Виттория были написаны им, и это единственные два портрета, которые, как сообщается, он выполнил. Здесь можно отметить, что нет ничего более характерного для его гения, чем решимость видеть природу насквозь, переходить от фактического к абстрактному и использовать реальность только как ступеньку к идеалу. Этот художественный платонизм был источником как его величия, так и его манерности. Поскольку люди предпочитают следовать Блейку или Раскину, они могут восхвалять или порицать его; тем не менее, обвинение и похвала, произносимые по такому поводу в отношении такого человека, одинаково дерзки и незначительны. Критику

достаточно с благоговением отметить, что таким-то образом действовал и двигался дух, который был в нем.

Когда мы читаем сонеты, адресованные Виттории Колонна и Кавальери, мы находим что-то невыразимо трогательное в этом чистом и пылком поклонении красоте, когда художник с еще молодой душой достиг предела человеческих лет. Кое-где мы улавливаем в них отголосок его юности. Платонические диалоги, которые он слышал, будучи еще молодым человеком, на ужинах у Лоренцо, вновь предстают преобразованными в самую суть его мысли и стиля. В то же время Савонарола вновь обретает власть над его разумом; и когда он обращается к Флоренции, то говорит именно о Данте.

Наконец настал момент, когда этот сильный одинокий дух, много страдающий и много любящий, должен был дать свой отчет. Из письма, написанного Лионардо Буонарроти 15 февраля 1564 года, явствует, что его старый слуга Антонио дель Франчезе, преемник Урбино в его доме, вместе с Томмазо Кавальери и Даниэлло Риччарелли из Вольтерры ухаживали за ним во время его последней болезни. 18 числа того же месяца, завещав свою душу Богу, свое тело земле, а все мирское имущество своим родственникам, умоляя их на смертном одре подумать о страстях Христовых, он испустил дух. Его тело было перевезено во Флоренцию и похоронено в церкви Сан-Кроче с большой помпой и почестями герцогом, городом и Флорентийской академией.

СНОСКИ:

[289]

Смотрите Вазари, том хii, стр. 333, и *"Жизнь Микеланджело Буонарроти"* Готти, том i, стр. 4, для обсуждения этого утверждения и для письма, написанного художнику Алессандро графом Каносским в 1520 году.

[290]

То, что Микеланджело относился с презрением к братьям-художникам, подтверждается словами Торриджани Челлини: "Авива за усанцу ди уччелларе тутти квелли че диссеньявано". Он позвонил Перуджино гоффо, сказал сыну Франсии, что ночью его отец делает мужчин красивее, чем днем, и бросил в зубы Лионардо, что тот не смог закончить конную статую герцога Миланского. Поэтому не исключено, что, когда, согласно легенде, он исправлял рисунок Гирландахо, он, возможно, наговорил старшему художнику невыносимых вещей.

[291]

Выгравировано в общих чертах на иллюстрациях Харфорда к гениальному творчеству Микеланджело Буонарроти, Колнаги, 1857.

[292]

Эта группа, размещенная в соборе Святого Петра, была сделана для французского кардинала де Сен-Дени. Следует сказать, что первой работой Микеланджело в Риме был "Вакх", ныне находящийся во флорентийском Барджелло, выполненный для Якопо Галло, римского дворянина.

[293]

Питти одобрил форму правления, представленную Содерини. Макиавелли презирал нерешительность, которая заставила его покинуть Флоренцию, и эзуэту этого человека. Отсюда их странно противоречивые фразы.

[294]

See the chapter entitled "Della Malitia e pessíme Condizioni del Tyranno," in Savonarola's "Tractato circa el reggimento e governo della Citta di Firenze composto ad instantia delli excelsi Signori al tempo di Giuliano Salviati, Gonfaloniere di Justitia." Более ужасной картины никогда не рисовал ни один аналитик человеческих пороков, жестокости и слабости.

[295]

Издание "*Инея* Гуасти, стр. 26.,

[296]

He defends himself thus in a letter to Lodovico Buonarroti: "Del caso dei Medici io non ò mai parlato contra di loro cosa nessuna, se non in quel modo che s' è parlato generalmente per ogn' uomo, come fu del caso di Prato; che se le pietre avessin saputo parlare, n' avrebbero parlato."

[297]

Из недавно опубликованной переписки в Архиве Буонарроти кажется очевидным, что, когда Микеланджело бежал из Флоренции в Венецию в 1529 году, он сделал это не под давлением постыдной паники, а потому, что его жизни угрожал предатель, действовавший, возможно, по тайному поручению Малатесты Бальони. См. Хит Уилсон, стр. 326-330.

[298]

См. Гуасти, стр. 4.

[299]

Том I., *Эпоха деспотов*, стр. 251.

[300]

К этим годам мы также должны отнести два незаконченных медальона "Мадонна с младенцем Христом", круглую картину маслом "Святое семейство", написанную для Анджело Дони, и прекрасную незаконченную картину "Мадонна с мальчиком Иисусом и Святым Иоанном" в Национальной галерее. Последнее из этих произведений - одно из прекраснейших творений Микеланджело, независимо от того, рассматриваем ли мы симметрию его композиции или утонченность его типов. Две группы по два мальчика, стоящих позади центральной группы по обе стороны от Богородицы, обладают несравненной красотой форм. Высший стиль Сикстинской Капеллы здесь раскрывается нам в зародыше. Относится ли "Погребение", также незаконченное и также находящееся в Национальной галерее, к этому времени и принадлежит ли оно вообще Микеланджело, предстоит решить экспертам. На мой взгляд, это совершенно недостойно художника из "Святого семейства" Дони; и я не могу думать, что отсутствие у него практики в живописи маслом объяснит недостаток очарования и силы в этом произведении.

[301]

Долгое время считалось, что Баччо Бандинелли уничтожил скульптуру Микеланджело; но Гримм в своей книге "Жизнь скульптора" (том I, стр. 376, англ. Tr.) приводит веские аргументы против этой легенды. Несколько этюдов, а также гравюры с фрагментами, сделанные Марком Антонио и Агостино Венециано, позволяют нам составить представление о композиции. В Холкхэме есть старая копия большей части карикатуры, которая была выгравирована Скьявонетти и воспроизведена *в иллюстрациях*, пластинка х.

[302]

Vita, p. 23. Cellini, the impassioned admirer of Michael Angelo, esteemed this cartoon so highly, that he writes: "Sebbene il divino Michelagnolo fece la gran cappella di Papa Julio da poi, non arrivò mai a questo segno alla meta: la sua virtù non aggiunse mai da poi alla forza di quei primi studj."

[303]

Карикатура, вероятно, была выставлена в 1505 году. См. Готти, том I, стр. 35.

[304]

Готти, стр. 277-282.

[305]

Спрингер в своем эссе "*Майкл Аньоло в Риме*", стр. 21, подчеркивает, что этот крупный проект был задуман только после смерти Юлия. Трудно составить четкое представление о многочисленных изменениях в плане гробницы между 1505 и 1542 годами, когда Микеланджело подписал последний контракт с наследниками Юлиуса.

[306]

В музее Уффици во Флоренции. Смотрите Хита Уилсона, фото vi.

[307]

Сады Боболи, Барджелло, Лувр. "Эти пленники" не закончены. "Рахиль" и "Лия" в Сан-Пьетро-ин-Винколи были посвящены ученикам Микеланджело.

[308]

"Che mi fosso messo a fare zolfanelli.... Son ogni di lapidato, come se havessi crucifisso Cristo.... io mi truovo avere perduta tutta la mia giovinezza legato a questa sepoltura."

[309]

Готти, стр. 42. Гримм дважды посещает Каррару в 1505 и 1506 годах, т. i. стр. 239, 243.

[310]

См. его письмо. Готти, стр. 44.

[311]

Нашими авторитетами в отношении этого эпизода биографии Микеланджело являются в основном Вазари и Кондиви. Хотя в легенде может быть преувеличение, несомненно, что между папой и гонфалоньером Флоренции состоялась переписка, целью которой было добиться его возвращения. См. Хита Уилсона, стр. 79-87, и письмо Джулиано ди Сан Галло в "Архиве

Буонарроти" Миланези, стр. 377. Похоже, у Микеланджело были какие-то причины опасаться покушения в Риме.

[312]

Смотрите письма Микеланджело Джован Франческо Фаттуччи и его семье. Готти, стр. 55-65.

[313]

Смотрите сонет Джованни да Пистойя:—

La mia pittura morta

Difendi orma', Giovanni, e 'l mio onore,

Non sendo in loco bon, nè io pittore.

[314]

Согласно первому плану, Микеланджело выторговал у папы римского двенадцать апостолов в люнетах, а другую часть следовало заполнить орнаментом обычным способом — "dodici Apostoli nelle lunette, e 'l resto un certo partimento ripieno d' adornamenti come si usa". Микеланджело, сделав эскизы для этого заказа, сказал папе, что, по его мнению, крыша будет выглядеть бедно, потому что апостолы были бедными людьми — "perche furon poveri anche loro". Затем он начал создавать свои карикатуры для the vault в том виде, в каком оно существует сейчас. Смотрите письмо серу Джован Франческо Фаттуччи в *Архиве Буонарроти*, Милан, стр. 426-427. Это, по-видимому, является основой для старой истории о жалобах папы римского на то, что крыша Сикстинской капеллы выглядела бедной без позолоты, и ответа Микеланджело, что изображенные там библейские персонажи были всего лишь бедняками.

[315]

Браманте, архитектор папы римского, действительно не смог построить надлежащие строительные леса, то ли из-за неспособности, то ли из зависти. Микеланджело разработал собственную превосходную систему, которая стала образцом для будущих архитекторов в подобных конструкциях.

[316]

См. Главы vi. vii. и viii. о замечательной жизни *Микеланджело мистера Чарльза Хита Уилсона*. "*Жизнь Мишеля Аньоло*" Аурелио Готти и "*Майкл Аньоло в Риме*" Антона Спрингера заслуживают того, чтобы ознакомиться с этим отрывком из биографии художника.

[317]

Условия, в которых работал Микеланджело, без подготовленной группы учеников, должно быть, поражали современников, привыкших к толпам помощников Рафаэля, удивлением, которое оправдывало подчеркнутое преувеличение Вазари относительно его работы в одиночку.

[318]

Говоря о Сикстинской Капелле, я относился к Микеланджело как к скульптору, и именно скульптор создал эти фрески. "*He uo pittore*" - это его собственная фраза. Сравните автотип "Адама" в Сикстинской Капелле с автотипом "Сумерек" в Сан-Лоренцо: ясно, что в первом Микеланджело нарисовал то, что ему было бы приятно вырезать. Для создания этих многочисленных фигур требовался гений скульптора; более того, столь сухое обращение с цветом не входило в обязанности художника.

[319]

Однако Лаврентьевская библиотека была построена в 1524 году.

[320]

Смотрите Gotti, стр. 150, 155, 158, 159, о переписке, которая велась по этому вопросу, и о различных изменениях в плане. Как и в случае со всеми работами Микеланджело, за исключением "Сикстинской капеллы", была выполнена лишь небольшая часть первоначального проекта.

[321]

Козимо Медичи не смог убедить его вернуться во Флоренцию. Смотрите "Жизнь Б. Челлини", стр. 436, о том, как он принимал предложения герцога.

[322]

См. выше, стр. 62.

[323]

Вазари называет мрачную статую, называемую итальянцами *Il Penseroso*, "Лоренцо, герцог Урбинский", а бодрую - "Джулиано, герцог Немурский"; и эта современная традиция была недавно подтверждена осмотром могилы Пенсеросо (см. Письмо мистера Чарльза Хита Уилсона в *Академию* от 13 марта 1875 г.). Гримм в своей *Жизни Микеланджело* привел правдоподобные эстетические доводы, почему мы должны поменять номенклатуру; но обнаружение двух тел под Пенсеросо, почти наверняка тел Лоренцо и его предполагаемого сына Алессандро, оправдывает Вазари. Ни одна из этих статуй не может быть принята за портрет.

[324]

Можно также упомянуть "Вакха" Барджелло, "Давида", "Христа" Минервы, "Герцога Немурского" и почти законченную "Ночь". Его рисунки мелом "Берсальеров", "Вакханалий младенцев", "Падения Фаэтона" и "Наказания Тития", находящиеся сейчас в Королевской коллекции в Виндзоре, доказывают, что даже в преклонном возрасте Микеланджело достиг такого мастерства в рисовании, что его не превзошел даже Лионардо. Опять же, немногие фрески когда-либо были закончены с более тщательной проработкой, чем фрески Сикстинского свода.

[325]

Смотрите Варчи в конце *Истории Фиорентины*, чтобы узнать эпизоды из жизни Пьера Луиджи Фарнезе, а Челлини - популярную оценку кардинала, его отца.

[326]

This extract from Cesare Balbo's *Pensieri sulla Storia d' Italia*, Le Monnier, 1858, p. 57, may help to explain the situation: "E se lasciando gli uomini e i nomi grandi de' governanti, noi venissimo a quella storia, troppo sovente negletta, dei piccoli, dei più, dei governati che sono in somma scopo d' ogni sorta di governo; se, coll' aiuto delle tante memorie rimaste di quell' secolo, noi ci addestrassimo a conoscere la condizione comune e privata degli Italiani di quell' età, noi troveremmo trasmesse dai governanti a' governati, e ritornate da questi a quelli, tali universali scostumatezze ed immoralità, tali fiacchezze e perfidie, tali mollezze e libidini, tali ozi e tali vizi, tali avvilimenti insomma e corruzioni, che sembrano appena credibili in una età d' incivilimento cristiano."

[327]

Описание Вазари вызывает у нас смех своим жаргонным выражением о "прекрасном отношении и скорби молто мирабили", когда человек, несмотря на свое искреннее и восторженное восхищение, так мало способен проникнуть в мысль художника. Мистер Рескин производит то же впечатление, что и Вазари: он тоже много говорит об отношениях и мускулах Микеланджело и, кажется, находится на уровне Вазари в том, что касается его понимания. Разница в том, что Вазари хвалит, Рескин обвиняет; оба промахиваются.

[328]

"È possibile che voi, che *per essere divino non degnate il consortio degli huomini*, haviate ciò fatto nel maggior tempio di Dio?.... In un bagno delizioso, non in un choro supremo si conveniva il far vostro." Те, кому любопытно, могут ознакомиться с перепиской Аретино с Микеланджело в его опубликованных письмах (Parigi, 1609), lib. i. стр. 153; lib. ii. стр. 9; lib. iii. стр. 45, 122; lib. iv. стр. 37.

[329]

Сделанные Брауном автотипии фресок свода показывают, какие разрушения нанесло им время: штукатурка растрескалась, местами отслоилась верхняя поверхность, а также образовались отложения грязи и паутины. Мистер Хит Уилсон после тщательного изучения заявляет, что не только время, но и умелая рука человека, повторно окрашивающая и промывающая тонкие лакокрасочные покрытия едкими кислотами, способствовала их разрушению.

[330]

Histoire de la Peinture en Italie, p. 332.

[331]

Это не считая фресок Капеллы Паолины в Ватикане, написанных около 1544 года, которые сейчас находятся в гораздо худшем состоянии, даже чем "Страшный суд", и которые никогда не могли сделать большего, чем показать его стиль в стиле декаданса.

[332]

См. выше, стр. 65-67.

[333]

См. Gotti, стр. 307, или *Архивио Буонарроти*, стр. 535.

[334]

Я приберег свой перевод сонетов, которые проливают наибольший свет на мысли и чувства Микеланджело, для Приложения, № II.

[335]

Большинство писем Микеланджело написано на бытовые темы — о делах его братьев и отца. When they vexed him, he would break out into expressions like the following: "Io son ito, da dodici anni in qua, tapinando per tutta Italia; sopportato ogni vergogna; patito ogni stento; lacerato il corpo mio in ogni fatica; messa la vita propria a mille pericoli, solo per aiutar la casa mia." Как правило, они полны добрых советов и здоровой любви. О том, как он любил своего отца, можно прочитать в стихотворении *"Терца рима"*, посвященном его смерти в 1534 году.

[336]

Обратите внимание на это выражение в письме к его отцу, написанном из Рима примерно в 1512 году: "Бастиви авере дель пане, да здравствует бен кон Кристо и поверье; приди за мной, да здравствует месчинаменте". Не похоже, что он когда-либо менял этот бедный образ жизни. О том, как он нанял в Болонье в 1507 году одноместную комнату с одной кроватью для себя и трех своих рабочих, см. Готти, стр. 58. Его отец в 1500 году упрекнул его в подлости его заведения; *там же*. стр. 23. Похоже, что он всегда отправлял деньги домой.

[337]

"Io sto qua in grande afanno, e con grandissima fatica di corpo, e non ò amici di nessuna sorte, e none voglio: e non ò tanto tempo che io possa mangiare el bisogno mio." Письмо к Гисмондо, опубликованное Гриммом. Посмотрите также письмо Себастьяна дель Пьомбо к нему от 9 ноября 1520 года: "Моя судьба прекрасна, как огнюно, инсино как отец". Сравните также письмо Себастьяна от 15 октября 1512 года, в котором Юлий, как сообщается, сказал: "Террибиле, приходи в себя, не смотри на пратикапа с луи". Again, Michael Angelo writes: "Sto sempesolo, vo poco attorno e non parlo a persona e massino di fiorentini." Готти, стр. 255.

[338]

Когда с ним что-то шло не так, он становился угрюмым и вспыльчивым: "Не ви маравивьяте че ио ви абби скритто алле вольте коси стизосаменте, че ио? алле вольте великой страсти, за мольтео каджиони че мстит за жизнь в доме". Так он пишет своему отцу в 1498 году. A letter to Luigi del Riccio of 1545, is signed "Michelagnolo Buonarroto non pittore, nè scultore, nè architetto, ma quel che voi volete, ma none briaco, come vi dissi, in casa."

[339]

Смотрите письма Козимо Медичи, Готти, стр. 301-313, письмо графа Алессандро да Каносса, *там же*. стр. 4, и письмо Пьера Веттори Боргини о визите некоторых немецких джентльменов, *там же*. стр. 315.

[340]

Посмотрите историю, рассказанную самим Торриджани в книге Челлини, изд. Le Monnier, p. 23.

[341]

After saying that he talked of love like Plato, Condivi continues: "Non senti mai uscir di quella bocca se non parole onestissime, e che avevan forza d' estinguere nella gioventù ogni incompuesto e sfrenato desiderio che in lei potesse cadere." Сравните Сципиона Аммирато, цитируемого Гуасти, "Le Rime", стр. xi.

[342]

Ее сильная привязанность к маркизу Пескаре, с которым отец обручил ее в возрасте пяти лет, достаточно доказана теми многочисленными сонетами и *канцони*, в которых она говорит о нем как о своем Солнце.

[343]

См. Гримм, том ii.

[344]

Смотрите переведенные сонеты в моем Приложении и в моих "*Сонетах Микеланджело и Кампанеллы*", Лондон, Smith & Elder, 1878. См. также письма к Кавальери, цитируемые Готти, стр. 231, 232, 234. Несомненно, было бы натянутой критикой предполагать, как это сделал Готти, что эти послания предназначались Виттории, хотя и были написаны Кавальери. Взятые вместе с сонетами и письмом Бартоломео Анджолини (Gotti, стр. 233), они, как мне кажется, доказывают только горячую любовь Микеланджело к этому молодому человеку.

ГЛАВА IX - ЖИЗНЬ БЕНВЕНУТО ЧЕЛЛИНИ

Его слава —Его автобиография — Ее ценность для изучающего историю, манеры и характер в эпоху Возрождения—Рождение, происхождение и отрочество—Игра на флейте—Ученичество у Марконе—Вандержар—Ремесло ювелира во Флоренции—Торриджани и Англия—Челлини уезжает из Флоренции в Рим—Ссора с Гуасконти—Ярость убийцы—Челлини сам себе закон—Три периода его взросления—Жизнь в Риме—Диего на банкете—Чувство физической красоты эпохи Возрождения—Разграбление Рима—Чудеса в жизни Челлини —Его привязанности—Убийство наемного убийцы его брата—Убежище—Прощение грехов—Заклинание в Колизее—Первый визит во Францию—Приключения в пути—Обвиняется в краже драгоценностей короны в Риме—Заключение в замке С. Анджело—Губернатор—Побег Челлини—Его видения—Природа его религии—Второй визит во Францию—Странствующий двор—Маленький Замок—Челлини во французских судах—Сцена в Фонтенбло—Возвращение во Флоренцию—Козимо Медичи как покровитель—Интриги мелкого двора—Бандинелли—Герцогиня—Статуя Персея—Конец жизни Челлини—Челлини и Макиавелли.

Мало найдется имен в истории итальянского искусства более известных, чем Бенвенуто Челлини. Вряд ли это можно отнести к ценности его сохранившихся работ; хотя при жизни он был величайшим ювелиром своего времени, искусным медальером и замечательным скульптором, немногие из его многочисленных шедевров сохранились до наших дней. Пластины и доспехи, носящие его имя, лишь в некоторых редких случаях являются подлинными; и бронзовый "Персей" в Лоджии Ланци во Флоренции остается почти единственным, чтобы показать, насколько высоко он занимал место среди более поздних тосканских скульпторов. Таким образом, если бы о Челлини судили только по подлинным произведениям его искусства, он не приобрел бы известности, уникальной среди его коллег по творчеству шестнадцатого века. Этой славой он обязан тому обстоятельству, что после своей смерти оставил полное и наглядное повествование о своей бурной жизни. Яркий стиль этой автобиографии, продиктованный Челлини, когда он еще был занят своим ремеслом, оживленное изображение сильного персонажа, разнообразие связанных с ним событий и количество содержащейся в нем информации ставят ее на первое место как жизнеописание, так и летопись современной истории. Изучив трудные периоды Варчи, мы обратимся к этим мемуарам и рассмотрим те же события с точки зрения ремесленника, передающего свои впечатления плебейской расхожестью фраз. Разграбление Рима, чума и осада Флоренции, унижение Климента VII, помпезность Карла V в Риме, поведение флорентийских изгнанников в Ферраре, близость между Алессандро Медичи и его убийцей Лоренцино, политика Павла III и методы, применяемые Козимо во Флоренции, затронуты кратко, но многозначительно — уже не историком, ищущим причины и излагающим последовательность событий, а проникательным наблюдателем, заинтересованным в описании своей собственной роли в великой игре жизни. Челлини посещал личные покои пап и принцев; он знал главных действующих лиц своего времени так же, как камердинер знает героя; и живописные намеки на их жизнь, которые мы получаем от него, придают истории очарование красок и реальности.

В то же время эта книга представляет собой замечательную картину жизни художника в Риме, Париже и Флоренции. Челлини был, по сути, итальянцем эпохи Чинкве-ченто. Его страсти были страстями его соотечественников; его пороки были пороками его времени; его эксцентричность, энергия и жизненная сила были тем, что эпоха идеализировала

как добродетель. Сочетая редкие художественные способности с самым буйным нравом и самой упрямой волей, он рисует себя то добросовестным мастером, то отчаянным браво. Он повинуетя своим инстинктам и потакает своим аппетитам с безотчетной простотой животного. В погоне за местью и совершением убийства он уверен в себе, хладнокровно расчетлив, свиреп и смертоносен, как тигр. И все же его религиозный пыл искренен, его порывы великодушны, и сердце у него в целом доброе. Его тщеславие непомерно, а его несомненное мужество, по мнению северян, подорвано напускной бравадой.

Сочетание этих качеств в личности, столь естественной и четко очерченной, делает Челлини самым ценным объектом изучения жизни и характера эпохи Возрождения. Даже если предположить, что он был исключительно страстным человеком, он был сделан из того же материала, что и его современники. Мы вправе сделать такой вывод не только на основании дополнительных свидетельств и того, что он нам рассказывает, но и на основании оказанной ему чести. В современной Европе его вряд ли могли не считать негодяем, опасным нарушителем морали и порядка. В его возрасте он пользовался большим уважением и был похоронен своими согражданами с публичными церемониями. Над его могилой была произнесена надгробная речь, "восхваляющая как его жизнь, так и труды, а также его превосходное расположение духа и тела". [345] Он продиктовал мемуары, которые рисуют его кровожадным, чувственным и мстительным на досуге своей старости, и оставил их с самодовольством, чтобы они послужили свидетельством его мужественных добродетелей для потомков. Даже Вазари, которого он ненавидел и который отвечал ему взаимностью на его недоброжелательство, пишет, что "он всегда проявлял себя человеком большого духа и правдивости, смелым, активным, предприимчивым и грозным для своих врагов; короче говоря, человеком, который знал, как разговаривать с правителями, так и проявлять себя в своем искусстве".

Сказано достаточно, чтобы доказать, что Челлини не уступал среднестатистической морали эпохи Возрождения, и что мы вправе принимать его жизнь за ценный исторический документ. [346] Давать подробный отчет о книге Горация Уолпола, названной "забавнее любого романа", принятой Парини и Тирабоски как самый восхитительный шедевр итальянской прозы, переведенной на немецкий Гете и помещенной в его указатель избранных произведений Огюста Конта, может показаться излишним. И все же я не могу позволить себе исключить из своего плана самый необычный и характерный эпизод в частной истории итальянского Возрождения. Мне это нужно для конкретной иллюстрации многого из того, что было сказано в этом и предыдущих томах моей работы.

Челлини родился у респектабельных родителей во Флоренции в ночь на День всех святых в 1500 году, и его называли Бенвенуто, чтобы запечатлеть радость своего отца от рождения сына. [347] Сердцем Джованни Челлини желал, чтобы его сын стал музыкантом. В результате Бенвенуто много лет внимательно занимался игрой на флейте, хотя и во многом против своей воли. В возрасте пятнадцати лет его желание овладеть искусством дизайна было настолько велико, что отец отдал его на попечение ювелира Марконе. В то же время он рассказывает нам в своих мемуарах: "Иногда, уступая своему отцу, я продолжал играть либо на флейте, либо на валторне; и я постоянно вызывал у него слезы и глубокие вздохи всякий раз, когда он меня слушал". Работая в мастерской Марконе, Бенвенуто подрался с несколькими молодыми людьми, напавшими на его брата, и был вынужден на время покинуть Флоренцию. В этот период он посетил Сиену, Болонью и Пизу, зарабатывая на жизнь работой в мастерских ювелиров и неуклонно продвигаясь в своем искусстве.

Не следует думать, что это образование было недостаточным для столь великого художника. Живопись и скульптура в Италии считались ремеслами, и художник имел свою *боттегу* точно так же, как сапожник или кузнец. ^[348] У меня уже была возможность указать, что обучение ювелирному делу считалось во Флоренции почти необходимым началом углубленного изучения искусства. ^[349] Брунеллески, Боттичелли, Орканья, Вероккьо, Гиберти, Поллауоло, Гирландайо, Лука делла Роббиа - все прошли это обучение, прежде чем заняться архитектурой, живописью и скульптурой. Поскольку ремесло ювелира было известно во Флоренции, оно требовало самой изысканной тонкости как в исполнении, так и в дизайне. Это заставляло студента знакомиться с материалами, инструментами и техническими процессами искусства, чтобы позже в жизни у него не возникало соблазна доверить выполнение своей работы подмастерьям и наемникам. ^[350] Ни один труд не казался слишком мелким, ни один металл не был слишком подлым для проявления мастерства мастера; он также не рисковал стать одним из тех полулюбителей, у которых достижения не соответствуют первоначальному замыслу. Искусство облагораживало для него все, к чему он был призван. Требовали ли кардиналы, чтобы он изготовил серебряные вазы для их банкетных столов; или дамы желали изменить оправу своих драгоценностей; или папа хотел покрыть эмалью переплет молитвенника; или воины присылали клинки мечей, чтобы украсить их листьями аканта; или короли желали фонтаны и статуи для своих дворцов; или поэты просили отлить их портреты из бронзы; или генералам нужны были медали в память об их победах, или герцогам новые монеты для своего монетного двора; или епископы заказывали реликварии для алтарей своих святых покровителей; или торговцы искали печати и сувениры. кольца-печатки с выгравированным на них гербом; или модники просили прикрепить к их шапкам медальоны с изображением Леды и Адониса - все эти заказы мог выполнить такой мастер, как Челлини. Он был одинаково подготовлен ко всему своим ученичеством *ворфеврии*; и всем он уделял одинаковое количество добросовестного труда. Следствием этого стало то, что во времена Возрождения мебель, посуда, драгоценности и предметы личного убранства были предметами настоящего искусства. Ум мастера по-новому проявлялся в каждом произведении. Красивые вещи не покупались вручную, оптом на складе; и не было принято, как сейчас, видеть один и тот же дизайн, повторяющийся с механической регулярностью в каждом доме.

В 1518 году Бенвенуто вернулся во Флоренцию и начал изучать карикатуры Микеланджело. Должно быть, он уже приобрел значительную репутацию рабочего, поскольку примерно в это же время Торриджани пригласил его отправиться в Англию в его компании и поступить на службу к Генриху VIII. Эпоха Возрождения начала проникать в страны Севера, и Генрих и Франциск соперничали друг с другом в попытках привлечь иностранных художников в свои столицы. Однако не похоже, что английский король заручился услугами таких выдающихся людей, как Лионардо да Винчи, И. Россо, Приматиччо, Дель Сарто и Челлини, которые придавали искусственный блеск французскому двору. Ехать в Лондон тогда было хуже, чем ехать сейчас в Россию и надолго поселиться среди *квесту дьяволи ... quelle bestie di quegli Inglesi*, как Челлини вежливо называет англичан, не пришелся по вкусу южанам. Более того, у него были личные причины недолюбливать Торриджани, который хвастался, что сломал нос Микеланджело в ссоре. "Его слова, - говорит Челлини, - пробудили во мне такую ненависть к этому парню, что я не только не желал сопровождать его в Англию, но и не мог смотреть на него". Можно упомянуть, что одной из лучших черт Челлини было преклонение перед Микеланджело. Он никогда не говорит о нем иначе, как *великий бог Мишель Аньоло, il mio maestro*, и превозносит до небес *прекрасную манеру* великого скульптора. Торриджани,

насколько мы можем судить по описанию Челлини, должен был быть человеком с его собственными почками и комплекцией: "он был красив, обладал непревзойденной уверенностью в себе, имел вид скорее бравого, чем скульптора; прежде всего, его яростных жестов и звучного голоса, со своеобразной манерой хмурить брови, было достаточно, чтобы напугать каждого, кто его видел; и он постоянно рассказывал о своих доблестных подвигах среди этих английских медведей". Историю смерти Торриджани в Испании стоит повторить. Один вельможа нанял его для создания модели мадонны, которую он выполнил с большей, чем обычно, тщательностью, ожидая большого вознаграждения. Однако его жалование не оправдало его ожиданий, и в припадке ярости он разбил свою статую вдребезги. За этот акт святотатства, как считалось, по отношению к творению его собственного мозга и рук, Торриджани был брошен в застенки инквизиции. Там он уморил себя голодом в 1522 году, чтобы избежать участи быть сожженным. Эта история помогает объяснить, почему изобразительное искусство никогда не было хорошо развито в Испании и почему оно пришло в упадок после введения Святой Канцелярии в Италии. ^[351]

Вместо того чтобы эмигрировать в Англию, Бенвенуто, поссорившись с отцом из-за отвратительной игры на флейте, однажды утром неторопливо направился к воротам Сан-Пьеро Гаттолини. Там он встретил друга по имени Тассо, который также поссорился со своими родителями; и двое молодых людей в тот момент договорились отправиться в Рим. Обоим было по девятнадцать лет. Распевая и смеясь, по очереди неся свой узелок и гадая, "что сказали бы старики", они пешком добрались до Сиены, там наняли обратную лошадь и так добрались до Рима. Эта резиденция в Риме длилась всего два года, которые Челлини провел, нанимая различных мастеров. По истечении этого срока он вернулся во Флоренцию и отличился тем, что изготовил брачный пояс для некоего Рафаэлло Лапаччини. ^[352] Слава об этом и других ювелирных изделиях возбудила против него зависть и злобу старших ювелиров и привела к серьезной драке, в ходе которой он напал на молодого человека из семьи Гуасконтти и был вынужден бежать, переодетый монахом, в Рим.

Поскольку это первая ссора Челлини с целью убийства, стоит переписать то, что он говорит по этому поводу. "Однажды, когда я прислонился к лавке этих Гуасконтти и разговаривал с ними, они придумали, что в этот момент мимо должен пройти груз кирпичей, и Герардо Гуасконтти толкнул его в меня так, что мне стало больно. Внезапно обернувшись и увидев, что он смеется, я так сильно ударил его по виску, что он упал, оглушенный. Затем, повернувшись к его двоюродным братьям, я сказал: "Вот как я обращаюсь с такими трусливыми ворами, как вы; и когда они начали драку, поскольку их было много вместе, я, почувствовав, что охвачен пламенем, схватился за маленький нож, который у меня был, и закричал: "Если один из вас выйдет из лавки, пусть другой сбегает за исповедником, потому что хирургу здесь нечего будет делать". Он также не был удовлетворен таким дерзким поведением, ибо, когда Герардо оправился от удара и дело дошло до суда, Челлини отправился искать его в его собственном доме. Там он заколол его на глазах у всей его семьи, тем временем свирепея, по его собственному выражению, "как разъяренный бык". ^[353] Похоже, что в этом случае никто серьезно не пострадал; но это дело оказалось опасным для Челлини, поскольку он убил всего лишь одного из Гуасконтти по чистой случайности. Эти страхи постоянно повторяются среди приключений, описанных Челлини в его Жизни. С комичной оговоркой он говорит, что был "от природы несколько холеричен", а затем описывает приступ своей ярости как своего рода лихорадку, длящуюся несколько дней, не дающую ему ни есть, ни спать, заставляющую кровь бурлить в жилах, воспаляющую глаза и не дающую ему покоя до тех пор, пока он не отомстит за

себя убийством или, по крайней мере, побоями. Перечислять всех людей, которых он убил или ранил, или растерзал в порошок в публичных драках или частных ссорах, в погоне за преднамеренной *вендеттой* или под внезапным порывом неуправляемой ярости, заняло бы слишком много времени. Мы вынуждены попытаться вспомнить состояние общества в Италии в то время, чтобы понять, как это он может с безразличием и даже самодовольством говорить о своих убийствах. Он выставляет себя обвинителем, судьей и палачом и вполне удовлетворен благостью своего дела, справедливостью своего приговора и беспристрастностью своего управления. В сонете, написанном Бандинелли, он сравнивает своих собственных жертв с искалеченными статуями этого скульптора, к большому своему удовлетворению. ^[354]

В его послужном списке злобных поступков присутствует та же черствость совести, при мысли о которой мы должны краснеть — удары ножом в темноте и такой акт мести, как изрезание кроватей в доме оскорбившего его трактирщика. ^[355] Он также без всякого стыда говорит о дикой жестокости, с которой он наказал женщину, которая позировала ему в качестве натурщицы, и которую он таскал взад и вперед по своей комнате за волосы, пиная и избивая, пока не устал. ^[356] Это правда, что в этом случае он сожалеет о том, что в момент слепой страсти испортил лучшие руки и ноги, которые он смог найти для рисования. Подобные эпизоды, на которые невозможно сослаться иначе, как очень кратко, с необычайной яркостью иллюстрируют то, что я уже имел случай сказать об итальянском чувстве чести в тот период. ^[357]

Сознание физической храбрости и вера в собственное моральное превосходство поддерживали Челлини во всех его опасностях и во всех его преступлениях. Вооруженный своим мечом и кинжалом, защищенный кольчугой, он был готов противостоять всему миру и пробиваться к любой цели, которую он желал. Когда человек выступал против его планов или вступал с ним в соревнование как с художником, он с важным видом подходил, положив руку на рукоять меча, и угрожал проткнуть его насквозь, если тот не будет лезть не в свое дело. В то же время он приписывает успех своего собственного насилия в подавлении своих противников и жестоком обращении с ними Божьему провидению. "Я пишу это повествование не из тщеславия, - говорит он, - а просто для того, чтобы возблагодарить Бога, который избавил меня от стольких испытаний и трудностей; который также избавляет меня от тех, что ежедневно нависают надо мной. При любых обстоятельствах я преклоняюсь перед Ним, взываю к Нему как к своему защитнику и вверяю себя Его заботе. Я всегда прилагаю все возможные усилия, чтобы выпутаться, но когда я совершенно растерян и все мои силы покидают меня, тогда проявляется сила Божества — та грозная сила, которая неожиданно поражает тех, кто причиняет зло и угнетает других и пренебрегает великим и почетным долгом, возложенным на них Богом ". Позже у меня будет возможность обсудить религиозные взгляды Челлини; но здесь можно отметить, что чувство, вызванное этим отрывком, совершенно искренне и соответствует духу времени. Разделение между религией и моралью в Италии было полным. ^[358] Люди создали своего собственного Бога и поклонялись ему; и Бог Челлини был тем, кто всегда помогал тем, кто начал помогать себе сам, взяв правосудие в свои руки.

Со дня его второго визита в Рим в 1523 году жизнь Челлини делится на три периода, первый из которых он провел на службе папе Клименту VII. и Павлу III., второй в Париже при дворе Франциска, а третий во Флоренции при Козимо Медичи.

По прибытии в Рим его экстраординарные способности вскоре привлекли к нему внимание при дворе. Семья Киджи, епископ Саламанки и сам папа римский нанимали его для изготовления

различных драгоценностей, украшений и сервизов из фарфора. В результате сна, в котором явился его отец и предупредил его, чтобы он не пренебрегал музыкой, под страхом отцовского проклятия он принял место в папском оркестре. Старое пугало игры на флейте преследовало его до самой смерти его отца, а потом мы больше об этом не слышим. История этого периода его жизни - один из самых занимательных отрывков его биографии. Рисовал римские руины, стрелял в голубей, рыскал по Кампанье верхом на пони, похожем на мохнатого медведя, дрался на дуэлях, заводил любовные интрижки, защищал свою лавку от грабителей, вступал в стычку с мавританскими пиратами на берегу у Черветерры, наносил ножевые ранения, заболел чумой и французской болезнью - эти приключения разнообразят рассказ о шедеврах золотой и серебряной посуды, который он рассказывает. Литературное и художественное общество Рима в этот период было очень блестящим. Художники, скульпторы и ювелиры смешивались с учеными и поэтами, проводя время попеременно во дворцах герцогов и кардиналов и в квартирах веселых женщин. Богема самого дикого толка сочеталась с манерами высшего света. Небольшой случай, довольно подробно описанный Челлини, раскрывает перед нами эту разнообразную жизнь. Там был клуб художников, в том числе Джулио Романо и других учеников Рафаэля, которые собирались два раза в неделю, чтобы поужинать вместе и провести вечер в беседе, под музыку и чтение сонетов. Каждый член этой компании привел с собой даму. Однажды Челлини, не имея на данный момент *innamorata*, нарядил красивого испанского юношу по имени Диего женщиной и пригласил его на ужин. Последовавшая за этим сцена описана самым ярким образом. Мы видим перед собой группу художников и поэтов, женщин в их ярких костюмах, стол, украшенный цветами и фруктами, и, как фон для всей картины, шпалеру из жасмина с темной листвой и звездчатыми соцветиями. Диего, которого зовут Помона, несомненно, из-за его смуглой и румяной красоты, единодушно провозглашен прекраснейшей из прекрасных. Затем выясняется его пол; и приключение приводит, как обычно в творчестве Челлини, к кинжалам, полуночным засадам и вендеттам, которые заканчиваются только кровопролитием.

Эпизод такого рода может послужить поводом для наблюдения за тем, что художники позднего Возрождения были поглощены восхищением чисто плотской красотой. За исключением Микеланджело и Тинторетто, не осталось ни одного великого мастера, который все еще преследовал интеллектуальный идеал. Римляне и венецианцы просто искали и рисовали то, что было великолепного и роскошного в окружающем их мире. Их вкус был удовлетворен хорошо развитой мускулатурой, великолепным окрасом, юношеским румянцем, подвижностью конечностей и изяществом очертаний. Привычки того времени, чувственные, но стойкие, способствовали этому одностороннему развитию искусств, в то время как аскетизм средневековья уступил место языческому культу чувственности. Сделать *un bel corpo ignudo* свободным теперь было *высшим и ультра* достижением. Умение выразить мысль или передать тонкости эмоций перестало быть целью художника. Мы уже заметили страстную любовь к красоте, которая вдохновляла великих мастеров золотого века. Это в менее возвышенных натурах ремесленников, пришедших им на смену, и в условиях прогрессирующей национальной коррупции больше не было утонченным или сдерживаемым тонкостью чувств или возвышенностью цели. Оно выродилось в бездушный анимализм. Была утрачена способность воспринимать и воспроизводить благородно прекрасное. Вульгарность и грубость наложили отпечаток на лучшие работы таких людей, как Джулио Романо. Во время этого кризиса было доказано, насколько неоязычество шестнадцатого века уступало язычеству

древности, которому оно подражало. Мифология предохраняла греческое искусство от деградации и связывала подобный энтузиазм по отношению к телесной красоте с мыслями и устремлениями эллинской расы. Итальянцам не хватало этой гарантии естественной религии. Отбросить христианский идеал в сторону и попытаться взамен ухватиться за классический идеал было легко. Но само язычество не могло дать им ничего, кроме своих пороков; оно было неспособно передать свой истинный источник жизни — свою поэзию, свою веру, свой культ природы. Таким образом, искусство, как только художники заявили о своей чувственности, свелось к искусному подбору и воспроизведению изящных форм, и ничего более. Красивый юноша на пьедестале был назван богом. Любовница герцога на полотне Тициана выдавалась за Афродиту. Неверная жена Андреа дель Сарто изображена в образе Мадонны. Сам Челлини, хотя и был чувствителен ко всем проявлениям физической красоты — как мы заключаем из того, что он рассказывает нам о Ченчо, Диего, Фаустине, Паолино, Анжелике, Асканио, — не пытался придать своему "Персею", или своему "Ганимеду", или своей "Диане Фонтенбло" ни капли интеллектуальной или нравственной привлекательности. Пустота их выражения доказывает деградацию искусства, которое перестало идеализировать что-либо, кроме безупречного тела. Греки не так представляли себе даже своих самых чувственных божеств. В Фавне и Сатире, по крайней мере, есть мысль. Статуи Челлини лишены мысли; их чистый анимализм соответствует состоянию души их создателя. ^[359]

Когда в 1527 году Рим был взят штурмом, а папский двор был осажден в замке Сан-Анджело. Челлини сыграл роль бомбардира. Хорошо известно, что он утверждает, что собственноручно застрелил констебля Бурбона и ранил принца Оранского; похоже, нет и каких-либо достаточных оснований для дискредитации его рассказа. Несомненно, что он был опытным стрелком и оказал Клементу хорошую услугу, руководя артиллерией С. Анджело. Однако, если бы мы верили всем его утверждениям, нам пришлось бы предположить, что без его вмешательства не произошло ничего запоминающегося. В его собственных глазах вся его жизнь была чудом. Даже градины, падавшие ему на голову, невозможно было удержать обеими руками. Его ружья и порох сбивали птиц, которых ни у одного другого стрелка не было шансов поразить. Когда он был ребенком, он схватил скорпиона, не причинив ему вреда, и увидел саламандру, "живущую и наслаждающуюся жизнью в самом жарком пламени". После перенесенной лихорадки в Риме в 1535 году он выбросил из своего желудка отвратительного червя — волосатого, в зеленую, черную и красную крапинку, подобного которому врачи никогда не видели. ^[360] Когда он, наконец, сбежал из застенков С. Анджело в 1539 году, светящийся вид вроде венчиком поселился на всю голову, так и остался там для остальной части его жизни. ^[361] Эти факты изложены в истинном духе Джерома Кардана, Парацельса, лорда Герберта Шерберского и сэра Томаса Брауна. Челлини, несомненно, верил в них; но они предупреждают нас быть осторожными в принятии того, что он говорит о своих подвигах, поскольку воображение и самомнение могли так сильно исказить его суждения.

Можно пожалеть, что Челлини не дал более полного отчета о памятном разграблении Борна. И все же, почти полностью ограничиваясь собственными приключениями, он представляет очень яркую картину печальной жизни, которую вели папа и кардиналы, тщетно надеясь на помощь из Урбино, споря о причинах трагедии, зашивая драгоценности короны в свои камзолы и преодолевая опасности осады вместе с простыми солдатами на крепостных валах. Когда наконец был подписан мир, Челлини нанес визит во Флоренцию и обнаружил, что его отец и некоторые другие родственники умерли от чумы. ^[362] Однако его брат Чеккино, который был солдатом в банде Джованни де Медичи, и его сестра Липерата выжили. С ними он провел

приятный вечер, потому что Липерата, "некоторое время оплакивавшая своего отца, сестру, мужа и маленького сына, которых она была лишена", пошла готовить ужин, и в течение остального вечера больше ни слова не говорилось о мертвых, но много говорилось о свадьбах. Таким образом, мы поужинали вместе с величайшей веселостью и удовлетворением, какие только можно себе представить". В этих фразах нет признания в жестокосердии; только беспечное знакомство с потерями и опасностями, порожденными войной, голодом, чумой и личными приключениями в те буйные времена. ^[363] Челлини с радостью рисковал жизнью в ссоре ради своих друзей; но он не хотел омрачать настоящее размышлениями о неизбежных случайностях. Этот эластичный характер пронизывает его характер. Его привязанности были сильными, но преходящими. Единственная серьезная любовная связь, которую он описывает, среди множества простых распутств, сделала его несчастным на несколько дней. Его любовница, Анжелика, сбежала и оставила его "на грани потери рассудка или смерти от горя". И все же, когда он нашел ее снова, ему хватило короткого времени, чтобы удовлетворить свое страстное желание, и он отвернулся от нее с насмешками, когда она торговалась из-за денег.

Следует отметить, что в то же время он был прекрасным сыном и братом. Его сестра осталась вдовой с двумя детьми; после чего он взял их всех к себе в дом, нехвастаясь тем, что, по-видимому, было лучшим поступком в его жизни. В том же духе он добросовестно выполнил то, что считал своим долгом перед Чеккино, убитым мушкетером в Риме. Вынашивая свою месть почти до безумия, он однажды вечером выскользнул из дому и ударил убийцу ножом в спину. ^[364] Удар был настолько сильным, что он не смог вытащить свой кинжал из позвоночника мужчины, но был вынужден оставить его воткнутым в его затылок. По сравнению с его собственным эгоизмом самыми сильными чувствами в Челлини были домашние; и он проявлял их в один момент милосердием к семье своей сестры, в другой - жестоким убийством.

После убийства мушкетера Челлини удалился в поисках убежища в дом Алессандро де Медичи, герцога Чивита-ди-Пенна, который был покровителем его брата. Этот вопрос дошел до ушей папы римского, для которого Бенвенуто работал над драгоценностями короны. Климент послал за ним и просто сказал: "Теперь, когда ты поправился, Бенвенуто, береги себя". Это показывает, как мало думали в Риме об убийстве. После убийства человека нужно было искать какого-нибудь могущественного защитника, которым обычно был кардинал, поскольку кардиналы имели право на убежище в своих дворцах. Там убийца скрывался, чтобы избежать встречи с друзьями и родственниками своей жертвы, до тех пор, пока от его Святейшества не были получены помилование, охранная грамота и отпущение грехов. Когда Челлини вскоре после этого случая зарезал своего личного врага по имени Помпео, два кардинала стремились оградить его от преследования и оспаривали привилегию укрывать столь талантливого преступника. ^[365] Папа Римский с поразительным добродушием заметил: "Я никогда не слышал о смерти Помпео, но часто слышал о провокациях Бенвенуто; поэтому пусть немедленно оформят охранную грамоту, и это обезопасит его от всевозможных опасностей". Присутствовавший друг Помпео осмелился намекнуть, что это опасная политика. Папа сразу же успокоил его, сказав: "Вы не разбираетесь в этих вопросах; я хотел бы, чтобы вы знали, что люди, уникальные в своей профессии, такие как Бенвенуто, не подчиняются законам". Можно усомниться в том, действительно ли Павел произнес эти слова; но ясно, что во многом он уступил умному

работнику и что законы были просто *brutum fulmen*. Ни один человек с сильным духом не привлекал их. Челлини, например, был отравлен приходским священником недалеко от Флоренции: ^[366] однако он так и не привлек этого человека к ответственности; а в случае его собственных убийств он боялся только возмездия родственников своих жертв. Действительно, однажды гражданское оружие обрушилось на него, когда городская стража попыталась арестовать его за убийство Помпео. Он отбивался от них мечами и палками; и, в конце концов, оказалось, что они действовали только по наущению Пьера Луиджи Фарнезе, которого Бенвенуто оскорбил.

Во время своего пребывания в Риме Челлини стал свидетелем заклинания, проведенного в Колизее сицилийским священником и некромантом. Фокусник и художник в сопровождении двух друзей и мальчика, который должен был выступать в роли медиума, отправились ночью в амфитеатр. Магический круг был начерчен, костры разожжены, и благовония разбросаны по огню. Затем провидец духов начал свои чары, взывая на иврите, греческом и латыни, или к тому, что считалось таковым, к предводителям воинства ада. Все пустое пространство теперь заполнилось призраками, вздымающимися легионами, несущимися вниз с галерей, выходящими из подземных пещер и мечущимися взад и вперед с признаками ярости. Вся компания, по словам Челлини, была повергнута в ужас, за исключением его самого, который, хотя и был ужасно напуган, поддерживал упавший дух остальных. Наконец фокусник набрался смелости спросить, когда Челлини может надеяться вернуться к своей потерянной любви, Анжелике; ибо это была тривиальная цель заклинания. Демоны ответили (как именно, нам не сказано), что он встретится с ней раньше, чем пройдет месяц. Это пророчество, как это случилось, исполнилось. Затем они удвоили свои атаки; некромант продолжал кричать, что опасность неминуема, пока утренние колокола Рима не прорезали темноту, освободив их наконец от страха. Когда они шли домой, мальчик, держа сицилийца за мантию, а Бенвенуто - за мантию, рассказал им, что он все еще видит гигантов, которые прыгают с фантастическими жестами на их пути, то бегут по крышам домов, то танцуют на земле. Каждому из них в ту ночь в своей постели снились дьяволы. ^[367]

Интерес этого происшествия почти исключительно живописен. Он проливает мало света на суеверия того времени. ^[368] Величина Колизея, популярные легенды о его магическом происхождении и ужасное использование крови, для которого он был использован, придали этому зданию особую таинственность. В огромных пещерах обитали грабители. Хлам и сорняки забивали проходы. Хилые деревья вырастали из темноты на свет среди веранд, и луна заглядывала сквозь пустые блевотины. Если мы призовем на помощь воображение и поместим некромантов и их жаровню в центр этого пространства; — если мы представим себе напевные заклинания священника, священные имена, произносимые в его нечестивых обрядах, содрогающийся от ужаса совестливый сообщник и Челлини с вызывающим видом, но трепещущим сердцем, мы вполне можем поверить, что он видел больше, чем вмещал амфитеатр. Были ли призраки спроецированы фокусником из волшебного фонаря на дым, исходивший от его куч пылающих дров, так что потоки пара, взволнованные ветром и закручивающиеся толстыми спиралями, показывали их отступление и продвижение, различаясь по форме и количеству, - это вопрос для догадок. Челлини твердо верил, что его окружали живые отряды духов проклятых.

Следующие четыре года Челлини провел в основном в Риме, несколько раз подвергая свою жизнь опасности из-за враждебности Пьера Луиджи Фарнезе. Одно путешествие он

предпринял в это время в Венецию, проезжая через Феррару, где подрался с флорентийскими изгнанниками. Интересно обнаружить, что уважаемый историк Якопо Нарди был вовлечен в эту драку, хотя бы в качестве миротворца.^[369] Он также посетил Флоренцию и отлил штампы для серебряных монет Алессандро. Именно здесь он нашел возможность понаблюдать за опасной близостью между герцогом Чивита—ди-Пенна и его двоюродным братом -*великим паццо Малинкони* философо ди Лоренцино.^[370] В апреле 1537 года, поссорившись с папой римским, который, похоже, перенял предубеждение Пьера Луиджи против него, Челлини отправился во Францию с двумя своими рабочими. Они проехали через Флоренцию, Болонью, Венецию и Падую, остановившись в последнем месте, чтобы смоделировать портрет Пьетро Бембо на медальоне;^[371] затем они пересекли Гризон у перевалов Бернина и Альбула. Мы ничего не слышим об этой части путешествия, кроме того, что шел сильный снег и что их жизни подвергались большой опасности. Челлини, должно быть, видел одни из самых романтических пейзажей Швейцарии в лучшее время года; и все же от него не ускользает ни одно слово о красоте Альп или чуде ледников, которые он увидел впервые. Удовольствие, которое мы получаем от созерцания диких пейзажей, было незнакомо итальянцам шестнадцатого века; высота и холод, мрак и уединение гор вызывали у них чувство ужаса или уныния. На Валленштадтском озере Челлини встретился с группой немцев, которых он ненавидел так же горячо, как афинянин эпохи Перикла мог бы ненавидеть скифов за их варварство.^[372] Итальянцы сели в одну лодку, немцы - в другую; у Челлини сложилось впечатление, что северные озера с меньшей вероятностью затопят его, чем озера его собственной страны. Однако, когда шторм пронесся по холмам, он ужасно испугался и вынудил лодочников на острие кинжала высадить его и его компанию на берег. Описание того, как они изо всех сил тащили своих тяжело нагруженных лошадей по неровной земле близ Везена, чрезвычайно наглядно и дает хорошее представление об опасностях дороги в те дни.^[373] Той ночью они "слышали, как стража пела в любое время суток, очень приятно; и поскольку все дома в том городе были деревянными, он продолжал приказывать им заботиться о своих кострах". На следующий день они прибыли, не без других происшествий, в Цюрих, "чудесный город, чистый и отполированный, как драгоценный камень". Оттуда через Золотурн, Лозанну, Женеву и Лион они направились в Париж.

Это долгое и хлопотное путешествие ни к чему не привело, ибо Челлини устал переезжать с места на место при французском дворе; здоровье тоже подвело его, и он решил, что лучше умрет в Италии, чем во Франции.^[374] Соответственно, он вернулся в Рим, и там, вскоре после прибытия, он был арестован по приказу папы Павла III.^[375] Обвинение против него, выдвинутое одним из его собственных учеников, заключалось в следующем. Во время осады Рима Климент нанял его переплавить тиары и папские украшения, чтобы драгоценные камни можно было вывезти в тайне. Он так и сделал, а впоследствии признался, что сохранил часть золотых опилок, найденных в золе его жаровни во время операции. За это преступление Климент даровал ему отпущение грехов.^[376] Теперь, однако, его обвинили в краже золота и драгоценностей на сумму почти восемьдесят тысяч дукатов. "Алчность папы римского, но еще больше алчность его бастарда, тогда называвшегося герцогом Кастро", склонила Пола поверить этому обвинению, и Пьеру Луиджи было позволено вести это дело. Челлини был допрошен губернатором Рима и двумя заседателями; несмотря на его яростные заявления о невинности, отсутствие каких-либо улик против него и веские аргументы, приведенные в его защиту, он был заключен в замок С. Анджело. Когда ему вынесли приговор, он призвал небо и землю в свидетели, поблагодарив Бога за то, что ему выпало "счастье не быть заключенным за

какую-то ошибку своей греховной натуры, как это обычно случается с молодыми людьми". На что "грубый Правитель ответил: "И все же ты убил достаточно людей в свое время". Это замечание было уместно, но вызвало поток оскорблений и длинное перечисление его заслуг со стороны добродетельного Челлини.

Рассказ об этом тюремном заключении, и особенно о страдающем ипохондрией губернаторе, который считал себя летучей мышью и имел обыкновение махать руками и пищать с наступлением ночи, в высшей степени занимателен. ^[377] Не менее интересно описание дерзкого побега Челлини из замка. Перелезая через последнюю стену, он упал и сломал ногу, и водник отнес его во дворец кардинала Корнаро. Там он скрывался, его посещали все знатные люди Рима, которым было немало любопытно увидеть героя столь опасной авантюры. Корнаро пообещал добиться его помилования, но в конечном итоге обменял его на епископство. Это примечательное судебное разбирательство иллюстрирует нравы папского двора. Кардинал хотел получить пособие для одного из своих последователей, а папа хотел еще раз заполучить врага своего сына в свою власть. Итак, два священнослужителя заключили сделку и взаимными любезными услугами достигли своих нескольких целей.

Челлини со сломанной ногой вернулся томиться в свою тюрьму. Он обнаружил, что взбалмошный губернатор в ярости из-за того, что тот "улетел", ускользнув от глаз и крыльев своей летучей мыши. Суровость, примененная к нему, заставила его опасаться худших последствий. Брошенный в камеру смертников, он сначала ожидал, что с него заживо снимут кожу; и когда этот ужас прошел, он почувствовал в своей пище кристаллы толченого драгоценного камня. Согласно его собственному рассказу об этом загадочном обстоятельстве, мессер Дуранте Дюранти из Брешии, один из многочисленных врагов Челлини, отдал бриллиант большой ценности, чтобы тот раздробил его и смешал с салатом, поданным ему на ужин. Ювелир, которому было поручено это дело, сохранил бриллиант и заменил его бериллом, полагая, что камень более низкого качества будет обладать такими же смертоносными свойствами. Алчности этого человека Челлини приписывал свое спасение от затяжной смерти из-за воспаления слизистой оболочки. ^[378]

Во время своего первого заключения он занимал прекрасную комнату в верхней башне замка. Теперь его перевели в подземную темницу, где фра Фохано, реформатор, умер от голода. Пол был мокрым и кишел ползающими тварями. Несколько отраженных солнечных лучей, косо падавших из узкого окна в течение двух часов пополудни, были всем светом, который достигал его. Здесь он лежал в одиночестве, не в силах пошевелиться из-за сломанной ноги, с выпавшими волосами и зубами, и ему нечем было заняться, кроме Библии и тома "Хроник" Виллани. Его дух, однако, был неукротим, и страстная энергия этого человека, до сих пор проявлявшаяся в неуправляемых приступах ярости, приняла форму экстаза. Он начал изучать Библию с первой главы книги Бытия и, твердо веря в правоту своего собственного дела, сравнивал себя со всеми святыми и мучениками Писания, людьми, которых мир был недостоин. Он пел псалмы, постоянно молился и сочинил стихотворение, восхваляющее его тюрьму. Куском угля он нарисовал на стене ангелов, окружающих Бога Отца. Только однажды его мужество дрогнуло: он решился на самоубийство и так расположил балку, что она должна была упасть на него, как ловушка. Когда все было готово, невидимая рука яростно схватила его и швырнула на

землю на значительное расстояние. С этого момента его подземелье посетили ангелы, которые исцелили его сломанную ногу и рассуждали с ним о религии.

Упоминание об этих видениях напоминает нам, что Челлини познакомился с трудами Савонаролы во время своего первого заключения.^[379] Впечатленный величием снов пророка и воодушевленный чтением Библии, он, без сомнения, принял его бредовые фантазии за ангельских визитеров и в пылу своего энтузиазма притязал на вдохновение. Одна из этих галлюцинаций особенно поразительна. Он молился о том, чтобы увидеть солнце хотя бы в трансе, если бы было невозможно снова взглянуть на него бодрствующими глазами. Но, когда он был в сознании и владел своими чувствами, его внезапно увели и отнесли в комнату, где невидимая сила, поддерживающая его, предстала в человеческом облике, "подобно юноше, у которого только-только растет борода, с лицом самым чудесным, прекрасным, но строгим и далеким от распутной красоты". В той комнате были все люди, которые когда-либо жили и умерли на земле; и оттуда они вышли вдвоем и оказались на узкой улочке, одна сторона которой была залита солнечным светом. Затем Челлини спросил ангела, как он может увидеть солнце, и ангел указал на определенные ступеньки сбоку от дома. Челлини взобрался по ним и оказался под ярким солнцем, и, хотя его яркость ослепила его, он пристально смотрел и насытился. Пока он смотрел, лучи упали на левую сторону, и диск засиял, как ванна с расплавленным золотом. Эта поверхность раздулась, и из этого великолепия появилась фигура Христа на кресте, которая переместилась и встала рядом с лучами. Поверхность снова вспучилась, и из сияния появилась фигура Мадонны с Младенцем; а по правую руку от солнца стоял на коленях Святой Петр в своем священническом облачении, защищая Челлини; и "полный стыда, что такое ужасное зло было причинено христианам в его доме". Это видение чудесным образом укрепило душу Челлини, и он с уверенностью начал надеяться на свободу. Снова оказавшись на свободе, он вылепил фигуры, которые видел, из золота.

Религиозный этап в истории Челлини требует особого комментария, поскольку именно в этот момент он наиболее верно олицетворяет дух своей эпохи и нации. В том, что он был набожным католиком, сомнений нет. Он совершил два паломничества в Лорето и еще одно к святому Франциску Вернийскому. Франциск из Вернии. Святой Люси он посвятил золотой глаз после своего выздоровления от болезни. Более того, он всегда стремился получить отпущение грехов от папы римского. Более того, он постоянно поддерживал себя в величайших кризисных ситуациях своей жизни, находясь под угрозой тюремного заключения, защищаясь от убийц и снова накануне кастинга своего "Персея" прямыми и страстными призывами к Богу. Однако его религия мало влияла на его жизнь, и он часто использовал ее как источник моральной силы, совершая поступки, противоречащие истинному благочестию. Как и любовь, он довольно легко откладывал ее на потом, возвращаясь к ней, когда оказывался в опасности или в плохом расположении духа, и снова забывая о ней, когда преуспевал. Так, в подземелье С. Анджело поклялся посетить Гроб Господень, если Бог дарует ему увидеть солнце. Этот обет он забыл до тех пор, пока не столкнулся с разочарованием при дворе Франциска, и тогда он внезапно решил отправиться в Иерусалим. Предложение жалованья в семьсот крон подняло ему настроение, и он больше не думал о своей клятве.

В то время как он так горячо любил свою жизнь и так свободно предавался земным удовольствиям, он превратил необходимость в добродетель, как только приблизилась смерть, воскликнув: "Чем скорее я буду освобожден из тюрьмы этого мира, тем лучше; тем более что я уверен в спасении, будучи несправедливо предан смерти". Его хорошее мнение о себе

распространялось и на уверенность, которую он испытывал в небесах. Забыв о своих убийствах и распутстве, он преданно поддерживал свое мужество, когда все другие источники терпели неудачу. Что касается божественного правления миром, то он колебался между двумя мнениями. Взяли ли верх звезды или Провидение, он не мог ясно сказать; но под звездами он понимал силу, противодействующую его воле, под Провидением - силу, которая помогала ему делать то, что ему нравилось. В его сознании царит такая же путаница по поводу папы Римского. Он смиренно обращается к Клименту за отпущением грехов за убийство и воровство, говоря: "Я припадаю к ногам вашего Святейшества, у которого есть вся власть отпускать грехи, и я прошу вас дать мне разрешение исповедоваться и общаться, чтобы я мог с вашей милостью вернуться к божественной благодати". Он также говорит Павлу, что вид наместника Христа, в котором есть ужасное воплощение божественного Величия, заставляет его трепетать. Однако в другой раз он говорит о Клименте, "превратившемся в дикого зверя", и называет его "этим беднягой папой Климентом".^[380] О Павле он говорит, что "не верил ни в Бога, ни в какой-либо другой догмат религии"; он искренне сожалеет, что не убил его случайно во время осады Рима, ругает его за алчность, бросает его бастардов ему в зубы и с наслаждением рассказывает о преступлении в виде подлога, за которое в юности был заключен в тюрьму в замке С. Анджело.^[381]

Действительно, итальянцы относились к папе римскому так, как негры относятся к своим фетишам. Если у них были причины не любить его, они избивали и осыпали оскорблениями — подобно флорентийцам, которые описывали Сикста IV как "лено матрис суэ, адюльтерорум министр, дьявольский викарий", а его духовных отпрысков как "симонию, роскошь, гомицидиум, продитио, хересис". С другой стороны, они действительно думали, что он может открыть рай и закрыть врата ада.

В конце 1539 года кардинал Ипполито д'Эсте прибыл в Рим с просьбой от Франциска I. чтобы папа освободил Челлини и позволил ему поступить к нему на службу.^[382] После этого дверь тюрьмы была открыта. Челлини вернулся к своей прежней беспокойной жизни, полной насилия и удовольствий. Мы находим его возобновляющим свои любимые занятия — убийства, распутство, споры со своими работодателями и прилежную работу по своему ремеслу. Временный святой и провидец снова становится браво и художником. Более полной параллели последствиям возрождения в Италии найти невозможно.^[383] Между тем первый период его истории завершен и начинается второй.

Рассказ Челлини о своем пребывании во Франции представляет большой исторический интерес, помимо очарования его романтики. Когда он впервые присоединился ко двору, то обнаружил Франциска путешествующим из города в город со свитой из восемнадцати тысяч человек и двенадцати тысяч лошадей. Часто они приезжали туда, где невозможно было найти жилье, и свита размещалась в жалких палатках. Неудивительно, что Челлини жалуется на то, что французы менее цивилизованны, чем итальянцы его времени. Франциск среди своих дам и придворных, претендующий на познания в искусстве, прогуливающийся в своем роскошном шлейфе по мастерской ювелира, поощряющий буйство Челлини мальчишеской любовью к озорству, тщеславный и польщенный, сварливый, капризный и любящий показуху, предстает на этих страницах с живостью, подобной жизни.^[384] Когда пришло время поселиться в Париже, король подарил своему ювелиру замок под названием Le Petit Nesle и назначил его хозяином посредством писем о натурализации. Этот дом стоял там, где с тех пор был построен Институт; о его масштабах мы можем судить по количеству занятий, которые велись на его территории, когда Челлини вступил во владение. Он нашел там теннисный корт, винокурню, печатный станок и фабрику по производству селитры, помимо жителей, занятых другими ремеслами.

Требованиям Челлини было отказано. Вероятно, оккупантам не понравилось вторжение иностранца. Поэтому он ворвался в это место и утвердился там силой оружия. Подобное насилие было необходимо, чтобы сохранить власть над собой; но Челлини любил этого человека, и если бы его оставили в покое, вполне вероятно, что он умер бы от скуки.

Вокруг него сгрудились всевозможные трудности, отчасти из-за его неуправляемого нрава, отчасти из-за его плохо налаженной жизни, отчасти из-за его незнания французских привычек. Он попал в немилость к мадам д'Эстамп, любовнице короля; и здесь можно упомянуть, что многие его неприятности проистекали из неспособности понравиться знатым женщинам. ^[385] Гордый, самоуверенный, властный и неспособный распоряжаться своими словами или действиями, Челлини не годился для ухода за принцами. Затем он снова поссорился со своими братьями-художниками и сделал болонского художника Приматиччо своим врагом. После того как на него неоднократно нападали наемные убийцы и грабители, он был вовлечен в два судебных процесса. Он рисует наглядную картину французских судов, с их судьей, серьезным, как Платон, их адвокатами, болтающими все разом, их лжесвидетелями-норманнами и билетерами у дверей, выкрикивающими *Мир, мир, сатана, allez, мир*. В этом крике Челлини узнал тарбарщину из начала седьмой песни "Ада" Данте. Но самая живописная группа во всей представленной нам сцене - это группа, созданная самим Челлини, вооруженным и в кольчугах, в сопровождении своих учеников в доспехах, когда они входили в зал суда, чтобы устроить правосудие громкими голосами. Если мы должны доверять его рассказу, он выбрался из одного опаснейшего судебного процесса простым криком. После этого он, как обычно, взял правосудие в свои руки. Одна пара тяжущихся сторон была избита; Катерину чуть не забили ногами до смерти; а адвокатам угрожали мечом.

В разгар этих волнений Челлини начал несколько важных работ для Франциска. В Париже король нанял его для изготовления огромных серебряных канделябров, а в Фонтенбло - для восстановления ворот замка. Для замка Фонтенбло Челлини выполнил бронзовую нимфу, возлежащую среди охотничьих трофеев, которые до сих пор можно увидеть в Лувре. Это длинноногая, безжизненная фигура, лишенная смысла — украшение из табакерки, увеличенное до гигантских размеров. Франциск, у которого не могло быть хорошего вкуса в искусстве, если то, что Челлини заставляет его говорить, было подлинным, восхищался этими рисунками поверх бронзовых копий ватиканского мрамора, которые он недавно получил. Похоже, он испытывал некоторое личное уважение к Бенвенуто и делал все возможное, чтобы удержать его у себя на службе. Однако враждебность мадам д'Эстамп и неприязнь к его старому покровителю Ипполито д'Эсте заставили неугомонного ремесленника покинуть Париж. Оставив свой замок, незаконченные работы и другое имущество на попечение Асканио, своего друга и ученика, он один вернулся в Италию. Об этом шаге, предпринятом в минуту беспокойной досады, Челлини впоследствии всегда сожалел, с тоской оглядываясь из Флоренции на великодушные Франциска.

Козимо Медичи действительно был совсем не таким покровителем, как Франциск. Осторожный, недалекий, назойливый, с присущей истинному флорентийцу любовью торговаться и разыгрывать хитрые трюки, он делал вид, что защищает искусство, но не понимал, какую роль взял на себя. Ему всегда не хватало денег, и он был окружен старыми скупыми слугами, через руки которых проходили его скудные подарки. Как ценитель, он не доверял собственному суждению, тем самым подставляя себя под интриги художников низшего уровня. С тех пор большая часть времени Челлини тратилась впустую на пререкания с управляющим герцога,

пререкания с Бандинелли и Амманати и попытки преодолеть холодность или смириться с колебаниями своего покровителя. Тем, кто желает получить представление о жизни художника при дворе в шестнадцатом веке, не мешало бы внимательно изучить главы, посвященные Челлини его трудностям с герцогиней и его многословным перепалкам с Бандинелли.^[386] Эта атмосфера интриг и вражды была не чужда Бенвенуто; и что касается слов и ударов, то он почти всегда одерживал верх. Ничто, например, не могло быть острее и резче, чем очень справедливая критика, с которой он выступил в присутствии Бандинелли в отношении его "Геркулеса и Какуса". "Настоящий зверь Буаччо Бандинелло", как он с удовольствием называет его, не мог сделать ничего, кроме как ответить вульгарными оскорблениями.^[387]

Большим достижением этого третьего периода стало моделирование и кастинг "Персея". Ни один эпизод в биографии Челлини не рассказан с большей силой, чем кульминация его долгих трудов, когда, наконец, среди хаоса и неразберихи бесчисленных несчастных случаев металл в его печи расплавился и заполнил форму. После того, как статуя была обнаружена на Лоджии Ланци, где она сейчас стоит, Челлини добился триумфа, соответствующего его самым высоким ожиданиям. В его честь были написаны оды и сонеты на итальянском, греческом и латыни. Художники Понтормо и Бронзино засыпали его комплиментами. На Челлини, взявшегося за эфес в шелках и атласе, проходившего по площади, иностранцам указывали как на великого скульптора, отлившего восхитительную бронзу. По правде говоря, для флорентийского художника было немалым достижением воздвигнуть статую под Лоджией Ланци на площади Синьории. Каждое великое событие в истории Флоренции происходило на этой площади. Каждое выдающееся имя среди граждан Флоренции было связано с ее памятниками. По сей день мы можем прочесть курс флорентийского искусства, изучая его архитектуру и скульптуру; и не последним из его многочисленных украшений, несмотря на все, что можно сказать против него, является "Персей" Челлини.

Челлини завершил "Персея" в 1554 году. Его автобиография продолжается до 1562 года, когда она резко обрывается. По-видимому, в 1558 году он принял постриг и первые церковные сани; но два года спустя он женился и умер в возрасте шестидесяти девяти лет, оставив троих законных детей. Он был похоронен с почестями, и над его гробом в Здании Капитула Аннунциаты была произнесена надгробная речь.

Как человек, Челлини вызывает больший интерес, чем как художник; и по этой причине я воздержался от подробной критики его немногих оставшихся шедевров. Хорошо сказано, что две крайности общества, государственный деятель и ремесленник, находят точку соприкосновения у Макиавелли и Челлини, поскольку оба не признают никакого морального авторитета, кроме индивидуальной воли.^[388] *Добродетель*, превозносимая Макиавелли, воплощается в Челлини. Макиавелли приказывает своему принцу игнорировать законы; Челлини не уважает суд и берет правосудие в свои собственные руки. Слово совесть не встречается в Макиавелли фразеологии этики; совесть никогда не делает трусом Челлини, и в застенках С. Анджело он посещает никаких угрызений совести. Если мы ищем литературную параллель государственному деятелю и художнику в их идеализации силы и личного характера, мы находим ее у Пьетро Аретино. В нем тоже угасла совесть; для него также нет уважения ни к королю, ни к папе; он поставил себя выше закона и заменил справедливость собственной волей. Своим пером, как Челлини своим кинжалом, он убивает; его цинизм служит ему броней. И настолько ничтожно общество, настолько естественной стала тирания, что он прибегает к шантажу монархов, заставляет принцев трепетать и получает от Буонарроти гладкие ответы на

свои оскорбления. Эти три человека, Макиавелли, Челлини и Аретино, каждый в своей области и с надлежащими различиями, относящимися к философскому гению, художественному мастерству и непристойному хулиганству, в достаточной степени указывают на распад социальных уз в Италии. Они отмечают свой век как век авантюристов, бандитов, хулиганов, измаилитов и тиранов.

СНОСКИ:

[345]

"In lode e onor della vita sua e opere d'esso, e buona disposizione della anima e del corpo." *La Vita di Benvenuto Cellini*, Firenze, Le Monnier, 1852; *Documenti*, p. 578.

[346]

Я не имею в виду придерживаться мнения, что Челлини точен в деталях или правдив. Напротив, невозможно читать его жизнь без ощущения, что его тщеславие и самоуважение привели его к преувеличениям и неверным высказываниям. Ценность биографии заключается в ее живописности, ярком и верном колорите и бессознательном самораскрытии энергичного характера.

[347]

Что касается его родословной, Челлини рассказывает смешную историю о некоем Фиорино да Челлино, одном из военачальников Юлия Цезаря, который дал свое имя Флоренции. О гербе семьи Челлини читайте в lib. i. cap. 50.

[348]

Вряд ли есть необходимость вдаваться в подробности этого вопроса; или было бы легко доказать на основании документальных свидетельств, что такие выдающиеся художники, как Симоне Мартини, Джентиле да Фабриано, Перуджино и Гирландайо, держали открытыми магазины, где покупатели могли приобрести изделия их ремесла - от великолепно отделанного алтаря до раскрашенного щита или вывески, которую можно было повесить над входной дверью. Коммерческий статус изобразительного искусства в Италии был весьма благоприятен для его развития, поскольку подразумевал тщательное техническое обучение для учащихся. Ущербная сторона системы была очевидна в таких крупных мастерских, как мастерская Рафаэля, который брался за живописные работы, совершенно неподвластные его добросовестному исполнению.

[349]

См. выше, стр.91.

[350]

Описание посещения Франциском I. Челлини в его мастерской см. в lib. ii. сар. 5. Он застаёт его за работой по металлу и предполагает, что тот мог бы оставить эту работу своим подмастерьям. Челлини отвечает, что совершенство его работы пострадало бы, если бы он не сделал ее сам.

[351]

Смотрите Ириарте, *"Борьба за благородство Венеции"*, стр. 439, о процессе, возбужденном инквизицией против Паоло Веронезе.

[352]

He calls it "un chiavaquore di argento, il quale era in quei tempi chiamato così. Questo si era una cintura di tre dita larga, che alle spose novelle s' usava di fare."

[353]

"Si come un toro invelenito."

[354]

"Живые люди почувствовали мои удары: те многочисленные искалеченные камни, которые вы видите, свидетельствуют о вашем позоре: земля скрывает мою плохую работу". Смотрите строки, процитированные Перкинсом, *Тосканские скульпторы*, том ii. стр. 140.

[355]

Библиотека. i. глава. 79.

[356]

Библиотека ii. сар. 34. Вся история этой женщины Катерины и мести, которую он предпринял ей и своему ученику Паоло, - один из самых необычных эпизодов в его жизни.

[357]

См. Том 1., *Эпоха деспотов*, стр. 377-380.

[358]

См. Том 1., *Эпоха деспотов*, стр. 362-363.

[359]

Это можно было бы дополнительно проиллюстрировать, проанализировав способ любви Челлини. Он никогда не поднимается выше животного аппетита.

[360]

Библиотека. i. cap. 85. "Nel qual vomito mi uscì dello stomaco un verme piloso, grande un quarto di braccio: e' peli erano grandi ed il verme era bruttissimo, macchiato di diversi colori, verdi, neri e rossi."

[361]

Библиотека. i. глава. 128.

[362]

Обратите внимание на lib. i. cap. 40, стр. 90, диалог Челлини со старухой по возвращении в отчий дом: "О, димми, гобба перверса" и проч.

[363]

"Per essere il mondo intenebrato di peste e di guerra," is a phrase of Cellini's, i. 40.

[364]

Библиотека. i. глава. 51.

[365]

Lib. i. cap. 74. Климент был мертв, а Павел III. только что был избран, 1534 год. Павел отправил Челлини охранную грамоту и прощение за убийство Помпео во Флоренцию в 1535 году. Lib. i. cap. 81.

[366]

Библиотека ii. глава 104.

[367]

Библиотека. i. глава. 64.

[368]

Посмотрите, однако, что говорят о том, что горные деревни Норчи хороши для заклинаний. Этот район во времена Римской Империи славился подобными суевериями. Буркхардт, *"Культура Возрождения в Италии"*, стр. 427-428, дает любопытную информацию по этой теме.

[369]

Библиотека. i. глава. 76.

[370]

Lib. i. cap. 88. "Этот безумный меланхолический философ Лоренцино". Cp. i. 80 и 81. "Molte volte lo trovavo a dormicchiare dopo desinare con quel suo Lorenzino, che poi l'ammazzò, e non altri; ed io molto mi maravigliavo che un duca di quella sorte così si fidava ... il duca' che lo teneva quando per pazzericcio, e quando per poltrone." Cf. again, cap. 89.

[371]

Этот проблеск Бембо на его падуанской вилле очень приятен. Lib. i. cap. 94.

[372]

"Quei diavoli di quei gentiluomini tedeschi." Однако этот язык он использует почти для общения со всеми иностранцами —испанцами, французами и англичанами.

[373]

Библиотека. i. cap. 96. "Io ero tutto armato di maglia con istivali grossi e con uno scoppietto in mano, e pioveva quanto Iddio ne sapeva mandare," &c.c.

[374]

Библиотека. i. глава. 98.

[375]

Ib. глава 101.

[376]

См. lib. i. главы. 38, 43.

[377]

Губернатор, озадаченный хвастовством Челлини о том, что если бы он только попробовал, то наверняка смог бы летать, поместил его под строгую охрану, сказав: "Бенвенуто и пипистрелло контрафатто, эд ио соно и пипистрелло да доверо".

[378]

Библиотека. i. глава. 125.

[379]

Библиотека. i. глава. 105.

[380]

"Il Papa diventato così pessima bestia," lib. i. 58; "Il Papa entrato in un bestial furore," *ib.* 60; "Quel povero uomo di Papa Clemente," *ib.* 103.

[381]

Ib. 36, 101, 111.

[382]

Сцена хорошо описана, lib. i. 127. Папа имел обыкновение устраивать еженедельные дебоши, и кардинал выбрал этот благоприятный момент для своего обращения: "Гли усава уна вольта сеттимана ди фаре уна крапула ассаи гальярда, перче да пои ла гомитава.... Allora il papa, sentendosi appressare all' ora del suo vomito, e perchè la troppa abbondanza del vino ancora faceva l' ufizio suo, disse," &c.c.

[383]

См. Том I., *Эпоха деспотов*, стр. 485.

[384]

Обратите особое внимание на посещение парижской мастерской, глава 15, и на сцену в галерее Фонтенбло, глава 41.

[385]

Его ссоры, например, с герцогиней Флорентийской.

[386]

Библиотека ii. cap. 83, 84, 87, 70, 71.

[387]

"Этот чудовищно большой бык, Бандинелли". Ср. главу. 70 за критику. Здесь можно сказать мимоходом, что оскорбление Бандинелли: "O, sta cheto, sodomitaccio", по-видимому, было оправдано поведением Бенвенуто, хотя, конечно, он тщательно скрывает это в своих мемуарах. Например, после обвинения, выдвинутого против него Ченчо, он счел за лучшее покинуть Флоренцию.—/b. главы 61, 62.

[388]

Edgar Quinet, *Les Révolutions d'Italie*, p. 358.

ГЛАВА X - ЭПИГОНЫ

Полное развитие и упадок живописи—Исчерпание старых мотивов—Отношение Лионардо к своим ученикам—Его наследие ломбардской школе—Бернардино Луини—Гауденцио Феррари—Преданность Сакри Монти—Школа Рафаэля—Не осталось ничего, кроме подражания—Пагубное влияние Рима—Джулио Романо—Маньеристы в стиле Майкла Анджело—Неправильное представление о Микеланджело—Корреджо не основывает Школу—Пармиджанино—Маккинисти—Болоньезе—После-роста искусства во Флоренции— Андреа дель Сарто—Его последователи—Понтормо—Бронзино—Возрождение живописи в Сиене—Содома—Его влияние на Паккья, Беккафуми, Перуцци—Гарофало и Доссо Досси в Феррари—Кампи в Кремоне—Брешии и Бергамо—Упадок во второй половине шестнадцатого века—Контрреформация—Угасание ренессансного импульса.

В предыдущих главах я не столько стремился заново написать историю искусства, сколько хотел сохранить в поле зрения связь между итальянским искусством и ведущими интеллектуальными импульсами эпохи Возрождения. У мастеров шестнадцатого века — Лионардо, Рафаэля, Микеланджело, Корреджо и венецианцев — сила, присущая итальянскому гению живописи, достигла полного развития. То, что осталось, было лишь послевкусием, быстро переходящим в упадок. Превзойти этих людей в их собственном амплуа казалось невозможным. То, чего они достигли, было настолько трансцендентным, что подражание удовлетворяло их преемников; а если они отказывались от подражания, приходилось искать оригинальности, впадая в экстравагантность. Между тем никакого нового запаса мыслей приобретено не было; и изучающие историю теперь хорошо знают, что для действительно великого искусства необходимы идеи, общие для нации. Мотивы, предложенные средневековым христианством, после прохождения последовательных стадий обработки в *кватроченто*, получили величественное и гуманное обращение золотого века. Мотивы возрожденного язычества подобным же образом были исчерпаны, и в это время чувство древности утратило свою первозданную свежесть. Может показаться излишним продолжать это исследование дальше, когда мы, таким образом, по общему признанию, достигли кульминационной точки живописи. И все же набросок, сделанный в этом томе, был бы неполным и мог быть неверно истолкован, если бы не принималось во внимание наследие, завещанное следующему поколению великими мастерами.

Лионардо да Винчи сформировал, как мы видели, школу в Милане. Особой удачей его учеников было то, что то, чего он на самом деле достиг, не имело никакого отношения к внушительности его учения и плодovitости его изобретений. Из готовых работ он почти ничего не оставил миру, в то время как его наброски и эскизы, изобилующие мыслями его творческого мозга, были бесценным наследием. Все это богатое наследие шедевров, спроектированных, но не исполненных, характеризовалось чувством красоты, которого не было ни у одного другого художника. Когда мы рассматриваем эскизы из Королевской коллекции в Виндзоре, мы видим, что исключительное чувство красоты, которым обладал Лионардо, не могло не вдохновить его учеников высоким духом искусства. В то же время необычайное разнообразие его рисунка — иногда напоминающего нам немецкий метод, иногда современного в манере французских и английских рисовальщиков — поочередно смелого и тонкого, широкого и до мельчайших деталей - дало его школе примеры совершенной обработки во множестве различных стилей. У Лионардо не было формального фиксированного неизменного прецедента, его ученики ничего не повторяли с монотонностью маньеризма.

Его ученикам, каждому в своей сфере, с более низкими способностями и более слабым интеллектом, оставалось увековечить гений своего учителя. Таким образом, дух Лионардо продолжал жить в Ломбардии после его смерти. Только там подражание было действительно плодотворным, потому что оно не подразумевало простого копирования. Вместо того чтобы пытаться придать свежий и, следовательно, напряженный оборот мотивам, которые уже получили исчерпывающую трактовку, преемники Лионардо смогли выполнить то, что он планировал, но не довел до конца. Престиж его стиля также не был настолько угнетающим из-за массы картин, написанных его рукой, чтобы сдерживать индивидуальность или мешать ученику проработать те части жилки мастера, которые соответствовали его собственному таланту. Каждый нашел достаточно предложений, но не использованных, чтобы дать волю своим особым способностям. Фактически, именно по этой причине большинство картин, приписываемых Лионардо, на самом деле являются творчеством его школы. Они обладают совершенством оригинальной работы, но не таким совершенством, которое мог бы дать им Лионардо. Их завершение, как доказывает пытливая критика, принадлежит меньшим людям; но концепция принадлежит величайшим.

Андреа Салаино, Марко д'Оджионо, Франческо Мельци, Джованни Антонио Бельтраффио и Чезаре да Сесто - все они опытные мастера, теряющие и обретающие свою индивидуальность, как только что описано, в манере своего мастера. Салаино привносит изысканную утонченность исполнения; д'Оджионо - дикую и причудливую красоту; Мельци - утонченность миниатюриста; Бельтраффио - резкую яркость света и красок; Чезаре да Сесто - женственную сладость; и таким образом проявляются качества многих мужчин, которые снова сливаются с тем, что принадлежит самому Лионардо. Несомненно, не лишено значения, что этот метемпсихоз гения произошел в случае с Лионардо, самым магом искусства эпохи Возрождения, любителем всего, что имеет двойную природу и две души.

Два художника ломбардской школы, Бернардино Луини и Гауденцио Феррари, требуют отдельного упоминания. Без Лионардо трудно сказать, кем был бы Луини: так тщательно он перенял тип лица своего учителя, а в живописи маслом - его утонченность. И все же Луини стоит на своем, ни в коем случае не подражая, с гением более простым и идиллическим, чем у Да Винчи. Те, кто не видел его фресок в Брере и Сан-Маурицио Маджоре в Милане, в церкви Анджели в Лугано или в паломнической церкви Саронно, могут составить слабое представление о его обаянии. К тому обстоятельству, что он создал свои лучшие работы в местах, которые до последних лет почти не посещались, отчасти, возможно, можно отнести запоздалое признание художника, в высшей степени способного стать популярным. Луини был, по сути, художником-фрескологом. Пожалуй, никто из величайших итальянских *фресканти* не достиг более высокого качества яркости без безвкусицы благодаря выбранной им цветовой гамме и чистоте, с которой он использовал их в простых сочетаниях. Его фрески никогда не бывают тусклыми или тяжелыми по тону, никогда не бросаются в глаза, никогда не бывают тонкими или меловыми. Он знал, как сделать их одновременно яркими и насыщенными, не впадая в крайности, которые часто делают фрески менее привлекательными, чем картины маслом. Его чувство красоты формы было оригинальным и изысканным. Радость юности нашла в Луини интерпретатора, только менее сильного и даже более нежного, чем в Рафаэле. Хотя он

разделял с венецианцами их чувствительность к природе, у него не было ни их чувственности, ни любви к пышности. В идиллической живописи поистине великого типа я не знаю ничего более восхитительного, чем его фигуры молодых музыкантов, идущих на брачный пир Марии, ничего более грациозного, чем увитый плющом гений, восседающий у подножия креста.^[389] Чувство наивной и безыскусственной грации, столь полно присущее Луини, придало свежести его трактовке традиционных религиозных тем. Под его прикосновением они сразу же понравятся самому искушенному вкусу, без помощи реалистичных или сенсационных эффектов. Даже С. Себастьян и С. Рокко, которых трудно представить с какой-либо новизной отношения или выражения, стали для него мотивами свежей поэзии, непрощенной, но по-настоящему прочувствованной.^[390] Среди всех мадонн, когда-либо написанных им, изображение Марии со шпалерой из белых роз и другое, где она держит младенца Христа, чтобы сорвать пурпурную водосборницу, выделяются этой привлекательной непосредственностью. Фрески, изображающие бракосочетание Пресвятой Богородицы и Святой Екатерины, перенесенные ангелами на гору Синай, можно было бы отметить за то же качество свежести и неизученной поэзии.^[391]

Когда тема требовала проявления серьезных эмоций, Луини оказывался на высоте положения, не теряя своей простоты. "Мученичество Святой Екатерины" и фреска с изображением Христа после бичевания - два шедевра, в которых прозвучала вся глубина пафоса и не прозвучало ни единой диссонансной ноты.^[392] Все резкие и неприятные детали либо устранены, либо настолько смягчены, что общее впечатление, как и в музыке Перголезе, вызывает глубочайшая и в то же время сладчайшая печаль. Гениальность Луини не была трагичной. Наиболее близким к драматическому мотиву в его творчестве является фигура Магдалины, стоящей на коленях перед крестом, с ее длинными желтыми волосами, струящимися по плечам, и руками, откинутыми назад в экстазе скорби.^[393] Он правильно сделал, что выбрал моменты, вызывающие нежную симпатию, — благочестие глубокой и спокойной преданности. Насколько верно он их чувствовал — более верно, я думаю, чем Перуджино в его лучший период, — доказывает соответствие, которое они пробуждают в нас. Подобно мелодиям, они создают настроение у зрителя.

Чему Луини не научился у Лионардо, так это искусству композиции. Взятые одна за другой, фигуры, составляющие его "Бракосочетание Девы Марии" в Саронно, прекрасны; но вся картина построена неуклюже; и то, что верно по отношению к этому, можно сказать о каждой картине, в которой он пытался усложнить группировку.^[394] Мы чувствуем его великим художником только там, где предмет не требует симметричного расположения многих частей.

Гауденцио Феррари был гением другого порядка, более энергичным, более разнообразным, но менее целеустремленным, чем Луини. Его стиль обнаруживает влияние многогранного, плохо усвоенного образования; смешение манер Брамантино, Лионардо и Рафаэля без должного слияния. Хотя Феррари много путешествовал и обучался своему искусству в нескольких школах, его, как и Луини, можно изучать только в миланском округе — на его родине в Варалло, в Саронно, Верчелли и Милане. Следует сожалеть, что художнику с такими исключительными способностями, порой почти не имеющему себе равных в выражении сильных чувств и изображении энергичных движений, не хватало более простой подготовки или он не смог перенять более единообразную манеру. В полете его воображения есть сила крыльев, стремительность в исполнении и драматическая сила в его концепции, которые почти оправдывают выбор Ломатцо орла в качестве своей эмблемы. И все же он был не в состоянии

собрать свои силы или управлять ими. Отвлечения эпохи, создавшей свои шедевры, были слишком сильны для него; и чего он не смог найти, так это равновесия. Его картина "Мученичество Святой Екатерины", где воспоминания о Рафаэле и Лионардо смешиваются с грубыми мотивами более раннего стиля в мешанине, лишенном единства композиции или гармониколорита, может быть выбрана как типичный пример неправильного использования огромных ресурсов. ^[395]

Самые приятные из картин Феррари — это хоры ангелов, скорбящих или радующихся, некоторые из них изысканно и по-настоящему красивы, все одушевлены необычной жизнью и прячут на крыльях, достаточно сильных, чтобы нести их, — настоящие "птицы Божьи". ^[396] Его драматические сцены из священной истории, богатые новыми мотивами и изобилующие выдумкой, украшают церкви Верчелли; в то время как целая эпопея Страстей Господних написана фреской над алтарем Святой Марии делле Грации в Варалло, покрывающей стену от подвала до потолка. Расточительность силы, продемонстрированная Феррари, во многом компенсирует грубость стиля и путаницу в целях; мы также не можем отказаться от дани самого теплого восхищения мастеру, который, когда школы Рима и Флоренции погружались в пустоту и напыщенность, сохранил огонь чувства для серьезных тем. То, что было смертоносным в неоязычестве эпохи Возрождения — его легкомыслие и мирскость, разъедавшие сами источники веры в людей, которые делали искусство украшением своего чувственного существования, — не проникло в те ломбардские долины, где работали Феррари и Луини. Там преданность Сакри Монти все еще поддерживала взаимопонимание между народом и художником, что давало гораздо более плодотворные результаты для живописи, чем покровительство любящих великолепие кардиналов и знати. ^[397]

Переходя от Лионардо к Рафаэлю, мы обнаруживаем прямо противоположное тому, что замечалось до сих пор. Рафаэль так тщательно проработал рудник своей собственной мысли — так полностью исчерпал мотивы своего изобретения и довел свой стиль до такого совершенства, — что не оставил ничего неиспользованного для своих последователей. Мы видели, что он сформировал в Риме школу подчиненных, которые выполняли его более поздние фрески по его эскизам. У некоторых из этих людей есть имена, которые можно упомянуть — Джулио Романо, о котором подробнее ниже; Перино дель Вага, оформитель генуэзских дворцов в стиле преувеличенного, но великолепного рафаэлизма; Андреа Саббатини, который перенес римские традиции в Неаполь; Франческо Пенни, Джованни да Удине и Полидоро да Караваджо. Их работа, даже под руководством самого Рафаэля, начала проявлять признаки упадка. В его римской манере бросался в глаза драматический элемент; а вывести драматическую живопись за пределы хорошего стиля в искусстве, к сожалению, легко. Зал Константина, оставшийся незаконченным после его смерти, еще раз доказал, как мало его ученики могли обойтись без него. ^[398] Когда Рафаэль умер, дыхание, чья мощь поддерживала их и делала могущественными, прекратилось. Для всех высших целей подлинного искусства вдохновение исходило от них, как краски внезапно исчезают с облаков на востоке на закате.

Этот быстрый упадок римской школы принято объяснять разграблением Рима в 1527 году. Без сомнения, художники пострадали в тот момент по меньшей мере так же сильно, как и ученые; их рассеяние разделило группу выдающихся художников, которые могли бы в сочетании и соперничестве все еще достигать великих результатов. Однако секрет их последующей неудачи

крылся гораздо глубже; отчасти в полном развитии стиля их учителя, уже описанного; а отчасти в социальных условиях самого Рима. Меценаты, воодушевленные примером пап, желали обширных декоративных работ, но они ожидали, что они будут выполнены быстро и по дешевой цене. Художники, знакомые с выполнением подобных проектов, забывали, что до сих пор концепция принадлежала не им, а Рафаэлю. Ошибочно принимая ручную работу за работу мозга, они смело брались за заказы, которые потребовали бы усилий самого мастера. Тем временем моральная серьезность и техническая добросовестность исчезли. Завсегдатаи требовали зрелища и чувственного великолепия гораздо больше, чем мысли и содержания. Таким образом, пустота и слабые концептуальные способности художников не помешали им использовать их. Чего требовала эпоха, так это роскошного парада поверхностных украшений, и ученики Рафаэля чувствовали себя способными обеспечить это без особых усилий. В результате художники, которые при благоприятных обстоятельствах могли бы выполнить какую-нибудь достойную работу, стали простыми подмастерьями, довольствовавшимися бездушной неискренностью дешевых эффектов. Только Джулио Романо, благодаря кипучей энергии и яркому огню фантазии, мерцающему среди дыма его грубой натуры, добился триумфа в этом направлении труда. Его Палаццо дель Те навсегда останется памятником особого момента в истории Возрождения, поскольку оно соответствует интеллектуальным условиям деморализованной, но все еще живой с размахом и чувством величия расы.

Микеланджело не сформировал школу в строгом смысле этого слова. Тем не менее, его влияние в этом отношении было не менее ощутимым и не менее мощным, чем влияние Рафаэля в том же направлении. Когда он был взрослым, художники Себастьян дель Пьомбо, Марчелло Венусти и Даниэле да Вольтерра пытались придать своим рисункам очарование масляной живописи; и задолго до его смерти обольщение его могущественным маньеризмом начало приобретать роковое очарование для всех школ Италии. Художники, неспособные понять его замысел, несимпатичные к его редкому типу интеллекта и одаренные менее чем десятой долей его врожденной силы, поставили перед собой задачу воспроизвести в его работах все, что может быть справедливо осуждено. Усилить и расширить их стиль считалось главной обязанностью начинающих мастеров; и считалось, что рецепты достижения этого окончательного совершенства современного искусства можно без труда извлечь из шедевров Микеланджело. К несчастью, по мере того, как росла его слава, с возрастом его особенности становились все более манерными и определенными; так что его подражатели остановились именно на том, что трезвые критики сейчас рассматривают как вывод из его величия. Они не смогли понять, что своим величием он был обязан своей личности; и что смелость, которая их очаровывала, становилась просто причудливой экстравагантностью, когда ее отрывали от его ужаса и мрачной простоты страстной мысли. Его сила и его дух были в равной степени уникальны и непередаваемы, в то время как восхищение его юных поклонников заставляло их подражать внешнему стилю, который быстро терял непосредственность и чувство красоты. Поэтому они воображали, что идут по его стопам и используют величественную манеру, когда покрывают крыши церквей и холсты распростертыми фигурами в искаженных позах. Вместо того чтобы изучать природу, они изучали карикатуры Микеланджело, преувеличивая своим неразумным ученичеством его своеволие и произвольный выбор формы.

Критических замечаний Вазари и Челлини в адрес мастера, которого они оба искренне почитали, может быть достаточно, чтобы проиллюстрировать ложный метод, принятый этими имитаторами идеала Микеланджело. Обвинять его в недостатках, проистекающих из слабости ислепоты декаданса — недостатках людей, слишком слепых, чтобы правильно понимать его

искусство, слишком слабых, чтобы стоять на собственных ногах без него, — было бы либо глупо, либо злонамеренно. Если в конце шестнадцатого века маньеристы стремились поразить мир пустыми выставками мускульной анатомии, которую неправильно понимали, и хвастливой демонстрацией бессмысленных эффектов — заполняя свои композиции этюдами обнаженной натуры и рисуя взволнованные группы без видимой причины для волнения — преступление, несомненно, лежало на покровителях, которым нравилось такое оформление, и на подмастерьях, которые его обеспечивали. Сам Микеланджело всегда заставлял свою манеру служить своей мысли. Мы можем не оценить его манеру поведения и быть неспособными понять его мысль; но только неискренние или тщеславные критики отважатся оценивать последнее по тому, что, по их мнению, не нравится в первом. То, что кажется в нем беззаконным, следует закону глубокого и своеобразного гения, с которым, нравится нам это или нет, мы должны считаться. Его подражатели были лишены мысли и слишком безразличны, чтобы задаваться вопросом, существует ли какой-либо закон, которому следует подчиняться. Подобно ослу из басни, они надели шкуру мертвого льва в его стиле и ревели под ней, думая, что могут рычать.

Опять же, хотя вряд ли можно сказать, что он основал школу, Корреджо было суждено оказывать широкое и опасное влияние на множество подражателей маньеризму. Франческо Маццола, которого называли Пармиджанино, следовал за ним так внимательно, что его фрески в Парме с трудом отличимы от работ мастера; в то время как Федерико Бароччо в Урбино старался сохранить чувственную и почти детскую прелесть своего стиля в его целостности. ^[399] Но настоящая привлекательность Корреджо стала ощутима только тогда, когда новая архитектура барокко потребовала нового вида декора. Тогда каждый купол по всей длине и ширине Италии начали расписывать плывущими облаками и раскинувшимися ангелами. То, что острословы Пармы когда-то клеймили как *рагу* из лягушек, теперь казалось единственно возможным выражением небесного экстаза; и изображать радость небес на этом множестве куполов и полукуполов было пунктом религиозного этикета. Фальшивое освещение, сомнительные ракурсы, поверхностные краски, плохо проработанные формы и беспричинное возбуждение соответствовали вкусу, который любил безвкусную яркость и сенсационные эффекты. Художники, со своей стороны, сочли удобным придерживаться маньеризма, который позволял им скрывать сложные части фигуры под пуховыми перинами, не требующими ни усилий по замыслу, ни затрат труда на рисунок и композицию. В то же время Караччи сделал стиль Корреджо объектом более серьезного изучения; и история болонской живописи показывает, что должны были извлечь из этого мастера умные и добросовестные работники.

До сих пор мне приходилось в основном отмечать ошибки художников, копирующих внешние качества своих великих предшественников. Приятно обратиться от *эпигонов* так называемой римской школы к мастерам, в которых все еще ярко горело пламя Возрождения. Андреа дель Сарто, ученик Пьеро ди Козимо, но более близкий по стилю к фра Бартоломмео, чем к кому-либо другому из старших мастеров, сам был современником Рафаэля и Корреджо. И все же на него следует обратить внимание здесь, потому что он придал новые качества искусству Тосканы и сформировал традицию, решающую для последующей истории флорентийской живописи. Справедливо оценить его достижения - задача немалой сложности. Итальянцы называли его "il pittore senza errori", или безупречный художник. Должно быть, они имели в виду, что во всех технических требованиях к искусству, в рисунке, композиции, обращении с фресками и маслами, расположении драпировок и чувстве света и тени, он был выше всякой критики. Как колорист он пошел дальше и добился более красивых эффектов, чем любой флорентинец до него. Его серебристо-серая гармония и жидкие сочетания холодных, но блестящих оттенков

обладают шармом, присущим только ему одному. Подобного мы не найдем больше нигде в Италии. И все же Андреа дель Сарто не может войти в число величайших художников эпохи Возрождения. Чего ему не хватало, так это как раз самого драгоценного дара - вдохновения, глубины эмоций, энергии мысли. Мы склонны считать, что даже его лучшие картины были созданы с целью решения эстетической проблемы. Очень немногие обладают поэтическим очарованием, присущим "С. Иоанн" из "Питти" или "Мадонна" из "Трибюн". Прекрасны, как многие из его типов, как Магдалина на большой картине "Пьета" ^[400] мы никогда не можем быть уверены, что он не разрушит чары формами почти вульгарной посредственности. История о том, что его жена, никчемная женщина, позировала для его мадонн, и легенды о том, что он работал за деньги, чтобы удовлетворить насущные потребности, кажутся оправданными количеством его картин, ущербных в своей безупречности и недостатке духа. Тем не менее, сделав эти выводы, мы должны признать, что Андреа дель Сарто достойно олицетворяет золотой век Флоренции. В его стиле нет ни наигранности, ни фальшивого вкуса, ни обмана. Его мастерство всегда безупречно; его рука безошибочна. Если природа отказала ему в душе поэта и твердой воле, необходимой для бегства от грязных обстоятельств его жизни, она наделила его некоторыми из самых высоких качеств, о которых только может мечтать художник, — качествами силы, спокойствия и основательности, которые на закате века перестали существовать за пределами Венеции.

Среди последователей Дель Сарто достаточно упомянуть Франчабиджо, любимца Вазари во фресковой живописи, Россо де Росси, который перенес флорентийскую манеру во Францию, и Понтормо, виртуозного портретиста. ^[401] По историческим изображениям этих людей, будь то священнослужители или светские, ясно, как много сделали для флорентийского искусства фра Бартоломмео и Дель Сарто независимо от Микеланджело и Лионардо. Анджело Бронзино, ученик Понтормо, ценен главным образом своими портретами. Жесткие и холодные, но явно верные жизни, они представляют большой интерес для историка правления герцога Козимо. Его фрески и аллегории иллюстрируют недостатки, на которые указывали подражатели Рафаэля и Буонарроти. ^[402] Недостаток мысли и чувств в сочетании с самонадеянным обращением к колоссальным и образным предметам делает эти композиции невыразимо пугающими. Психолог, который, возможно, читал стихотворение, написанное пером Бронзино, будет склонен задаться вопросом, насколько это бесплодное искусство не было связано с личной испорченностью. ^[403] Такие предположения, однако, могут вводить в заблуждение.

Сиена, после длительного периода бездействия, получила новый импульс одновременно с Флоренцией. Джованни Антонио Бацци, или Раззи, по прозвищу Иль Содомы, родился в Верчелли около 1477 года. В юности он учился у Лионардо да Винчи, развивая в этой научной школе свое собственное утонченное чувство природной красоты. Из Милана, через определенный промежуток времени, он переехал в Рим, где стал другом и последователем Рафаэля. Эти двойные влияния определили стиль, который никогда не терял своей оригинальности. С какой деликатностью *инаивностью*, почти как второй Луини, но с большим юмором и чувственностью, он подходил к историческим темам, можно увидеть на его фресках в Монте-Оливето. ^[404] Они были выполнены до его визита в Рим и демонстрируют способности самого изящного импровизатора. Одна картина, изображающая "Искушение монахов танцующими женщинами", переносит мелодию плавных линий и соблазнение прекрасных девичьих лиц в область чистой поэзии. Эти фрески превосходят работы Содомы в Фарнезине. Впечатленный, как и все художники, монументальностью Борна и воспламененный примером Рафаэля, он попытался отказаться от своего схематичного и идиллического стиля в пользу

более величественного и насыщенного. Восхитительная свежесть его прежней манеры была принесена в жертву; но все его усилия создать грандиозную композицию закончились путаницей индивидуально красивых, но плохо подобранных мотивов. Как и Луини, Содома никогда не добивался успеха в картинах, требующих сочетания и аранжировки. Ему не хватало некоторого чувства симметрии, и он стремился достичь массивности за счет скопления фигур в заданном пространстве. Когда мы сравниваем его группу "S. Кэтрин, падающая в обморок под стигматами" из смеси взволнованных форм, составляющих его изображение той же святой на казни Тулдо, мы ясно видим, что ему следовало ограничиться выражением очень простых тем. ^[405] Первое ни с чем не сравнимо по своей сладости; второе расплывчатое и утомительное, несмотря на множество деталей, которые его украшают. Одаренный тонким чувством красоты человеческого тела, Содома превзошел самого себя, когда удовлетворился одной фигурой. Его "S. "Себастьян", несмотря на свою тусклую и выцветшую окраску, по-прежнему является самым лучшим из того, что было нарисовано. ^[406] Страдание, утонченное и духовное, без искажений или спазмов, не могло быть представлено с большим пафосом в форме более непревзойденной красоты. Это поистине демоническая картина по тому очарованию, которое она вызывает, и памяти, которую она оставляет в сознании. Отчасти его не поддающееся анализу очарование может быть связано со смелой мыслью о сочетании красоты греческого гиласа с христианским чувством мученичества. Только Эпоха Возрождения могла создать гибрид, столь успешный, потому что так глубоко прочувствованный.

Влияние Содомы в Сиене, где он вел живописную жизнь, восхищаясь своими лошадьми и окружая себя всевозможными странными четвероногими домашними животными, вскоре привело к созданию школы достойных мастеров. Джироламо дель Паккья, Доменико Беккафуми и Бальдассаре Перуцци, хотя они были многим обязаны его примеру, последовали за ним без раболепия. Действительно, можно сказать, что картины Паккья в Оратории Сан-Бернардино, хотя им и не хватало красоты сирены, более мощно сложены; в то время как фреска Перуцци "Август и Сивилла" в церкви Фонтеджуста обладает монументальным достоинством, неизвестным Содоме. Беккафуми способен оставить равнодушным зрителя своих картин. От столь богатой изобретательности и столь тщательного технического совершенства мы требуем большего, чем он может дать, и поэтому разочарованы. Его самая интересная картина в Сиене - "Стигматизация Святой Екатерины", известная мастерством выполнения градуированных белых тонов. Большая часть мощных работ в Дуомо приписывается его дизайну. И Беккафуми, и Перуцци болезненно восприняли холодный и манерничающий римский стиль риторики.

Подробно упоминать остальные школы Италии было бы излишним. Истинное искусство все еще процветало в Ферраре, где Гарофало пытался воплотить римскую манеру Рафаэля без необходимой силы или идеальности, но также и без бездушной неискренности маньеристов. Лучшим его качеством был колорит, подобный драгоценному камню и насыщенный; но это давало мало возможностей для упражнений в сухом и натянутом стиле, которого он придерживался. Доссо Досси повезло больше, возможно, потому, что он никогда не испытывал соблазнов Рима. Его яркий цвет и причудливая фантазия придают привлекательность романтики многим его картинам. Например, "Цирцея" из дворца Боргезе достойна того, чтобы ее причислили к лучшим произведениям эпохи Возрождения. Он совершенно оригинален, даже не предполагая влияния Венеции своими глубокими и блестящими оттенками. Ни одна картина так не подходит для иллюстрации "Орlando Иннаморато". Глядя на нее, мы чувствуем, что

именно так Драгонтина предстала перед воображением Боярдо. Альцина Ариосто принадлежит к другой семье великолепных ведьм.

В Кремоне в ту эпоху существовала школа художников, почти в равной степени находившихся под влиянием венецианцев, миланцев и римских маньеристов. Семья Кампи покрыла эти могильные ломбардские своды лепниной, фресками и позолотой в стиле, только что заимствованном *убарокко*.^[407] Брешиа и Бергамо оставались под влиянием Венеции, создавая работы почти первоклассного качества в Моретто, Романино и Лоренцо Лотто. Морони, ученику Моретто, было суждено стать одним из самых выдающихся художников-характеров современного мира и обогатить исследования историков и художников серией портретов, впечатляющих своей верностью духу шестнадцатого века в его завершении. Сама Венеция в этот период все еще производила шедевры подлинного Возрождения. Но упадок маньеризма, вызванный обстоятельствами, сходными с римскими, был недалек.

Тем, кто посещал картинные галереи Италии и замечал, как велико число художников, достигших расцвета после 1550 года, может показаться странным, что я упорно говорю о последней половине шестнадцатого века как о периоде упадка. Однако так оно и было в глубоком и истинном смысле этого слова. Сила Возрождения была исчерпана, и должно было пройти время расслабления, прежде чем реакция, известная как Контрреформация, смогла дать о себе знать в искусстве. Тогда, и не раньше, новый духовный импульс породил новый стиль. Этот вторичный рост живописи начал процветать в Болонье в соответствии с новыми законами вкуса. Необходимо было выражать религиозные чувства иного порядка; общество претерпело изменения, и искусством руководило подлинное, хотя и гораздо более низкое вдохновение. Тем временем эпоха Возрождения, насколько это касается Италии, закончилась.

Одна из печальных особенностей этой темы заключается в том, что каждый раздел должен заканчиваться плачем. Рабство в сфере политики; литературная слабость в науке; упадок в искусстве: уклониться от этих выводов невозможно. Тот, кто взялся описать параболу снаряда, не может удовлетвориться прослеживанием его постепенного подъема и определением его кульминации. Он должен следить за его израсходованной силой и наблюдать, как он медленно опускается со все уменьшающимся толчком к земле. Интеллектуальные движения, когда мы выделяем их в отдельной стране, наблюдая за причинами, которые приводят их в движение, и вычисляя их тормозящее влияние, можно, и не без оснований, сравнить с параболой летящего снаряда. Уклоняться от изучения упадка умственной энергии в Италии в конце эпохи Возрождения было бы, следовательно, слабостью; хотя задача проследить импульс, переданный ее прежней энергией другим нациям, и их возбуждение подобным движением могло бы быть более приятной.

СНОСКИ:

[\[389\]](#)

Фрески в Брере и в Лугано.

[\[390\]](#)

Святой Маурицио на экране, внутренняя церковь. Лугано в церкви Ангелов.

[391]

В Брере. Посмотрите также Мадонну с младенцем Христом, святым Иоанном и Ягненком в Лугано.

[392]

Боковая часовня Святого Маурицио в Милане. Эти фрески, на мой взгляд, самые лучшие работы Луини. Вся церковь является прекрасным памятником ломбардского искусства.

[393]

"Распятие" в Лугано.

[394]

Посмотрите, например, на картины маслом в соборе Комо, такие завораживающие своими деталями, такие убогие по композиции.

[395]

В Брере.

[396]

Фрески в Саронно и в Сакро Монте в Варалло.

[397]

Весь озерный край Италии, где долины Монте-Розы и Симплона спускаются к равнине Ломбардии, богат произведениями этой школы. В Луино и Лугано, на острове Сан-Джулио и в расположенных на холмах часовнях Валь-Сесии можно найти следы фресок несравненной красоты. Один из этих сайтов заслуживает особого упоминания. Как раз в том месте, где тропа Кольма выходит из каштановых рощ и лугов и соединяется с дорогой, ведущей в Варалло, стоит небольшая часовня с открытой лоджией из круглых арок эпохи Возрождения, спроектированная и расписанная, согласно традиции, Феррари и, без сомнения, представляющая его манеру. Гармония между его цветами, такими сочными в их руинах, его

изящными аркадами и тихой кровлей, и сияющими тонами этих гранитных гор, с их богатыми виноградниками и вековыми каштановыми лесами, неописуемо совершенна.

[398]

Эта, последняя строфа, была лишь частично разработана Рафаэлем. Несмотря на то, что я сказал выше, "Битва при Константине", задуманная Рафаэлем и исполненная Джулио, является великолепным примером способности ученика осуществить план своего учителя.

[399]

Бароччо пользовался большим авторитетом во Флоренции в семнадцатом веке, когда культ Корреджо распространился по всей Италии.

[400]

Дворец Питти.

[401]

Фрески Франчабиджо и Россо стоят рядом с фресками Дель Сарто в атриуме Аннунциаты во Флоренции. Портреты Козимо и Лоренцо Медичи работы Понтормо в музее Уффици, хотя и написаны по бюстам и медальонам, имеют реальную историческую ценность.

[402]

"Христос в подвешенном состоянии" в Сан-Лоренцо во Флоренции и отвратительная картина "Время, красота, любовь и безумие" в нашей Национальной галерее.

[403]

Бурлескная опера, том iii. стр. 39-46.

[404]

Недалеко от Сиены. Эти картины представляют собой серию из двадцати четырех сюжетов из жизни Святого Бенедикта.

[405]

В церкви Святого Доменико, Сиена.

[406]

В музее Уффици. Смотрите также "Жертвоприношение Исаака" Содомы в Пизанском соборе и "Христа, привязанного к колонне" в Академии в Сиене.

[407]

Церковь Святого Сигизмондо, расположенная недалеко от Кремоны, очень интересна единством стиля в своей архитектуре и убранстве.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ I

Кафедры Пизы и Равелло

Попытавшись охарактеризовать отношение Никколы Пизано к раннему итальянскому искусству во второй главе этого тома, я обратился к недавним сомнениям, которые были высказаны весьма компетентными авторитетами в отношении легенды Вазари об этом мастере. Господа Кроу и Кавалькасель, обсуждая вопрос о месте его рождения и его раннем обучении, отмечают, что, без сомнения, верно, что в Пизе нет следов хорошей скульптуры, предшествовавшей кафедре баптистерия 1260 года, и отмечают, что для такого явления, как внезапное появление этого шедевра, необходимо искать какие-то предшественники в другом месте. ^[408] Это заставляет их задаться вопросом, не обязан ли Никкола своим происхождением и образованием какой-нибудь другой части Италии. Найдя в Равелло, недалеко от Амайна, кафедру, изваянную в 1272 году Никколой ди Бартоломмео да Фоджа, они предполагают, что в Фодже, возможно, процветала школа резчиков по камню, и что Никкола Пизано, несмотря на то, что он подписался "*Пизанус*" на кафедре баптистерия, возможно, был апулийцем, получившим образование в этой школе. Аргументы, приводимые в пользу этой гипотезы, заключаются в том, что отца Никколы, хотя обычно считается, что им был сер Пьетро да Сиена, возможно, звали Пьетро ди Апулия, ^[409] и что заслуженные художники, безусловно, существовали в Фодже и Трани. Тем не менее, сходство стиля между кафедрами в Равелло [1272] и Пизе [1260], если оно действительно существует (о чем подробнее будет сказано ниже),

может быть использовано для доказательства того, что Никкола да Фоджа научился своему искусству у Никколы Пизано, а не наоборот; и опять же, если предположить, что апулийская школа процветала до 1260 года, не противоречит ли традиции жизни Никколы, что он должен был научиться ремеслу скульптора, работая в юности в Неаполе. Что касается остального, господа. Кроу и Кавалькасель с презрением отвергают историю об изучении Пизано античных барельефов в Пизе;^[410] но они не обращают внимания на фактические расшифровки тех мраморных скульптур, которые были положены на его первую кафедру. Опять же, они предполагают, что люнет в Лукке был одной из его последних работ, уступая место кафедрам в Пизе и Сиене и фонтану в Перудже. Сравнение стилей, несомненно, делает эту точку зрения правдоподобной, поскольку люнет в Лукке превосходит по композиции любое другое произведение Пизано.

Полное обсуждение этих вопросов становится невозможным из-за недостатка современной информации, и поэтому каждый изучающий должен оставаться довольным своей собственной гипотезой. И все же кое-что можно сказать относительно кафедры в Равелло, которая играет столь важную роль в аргументации ученых историков итальянской живописи. До тех пор, пока не будет доказано сильное сходство между ним и кафедрами Пизано, их гипотеза не убедительна.

Кафедра в соборе Равелло выполнена в виде амвона античного типа. Иными словами, это длинный параллелограмм с плоскими сторонами, поднятый на колоннах, к которому ведет лестница. Эти ступени заключены в богато украшенные стены и стоят отдельно от кафедры; их соединяет короткий мост. Шесть колонн, поддерживающих сам амвон, представляют собой тонкие витые колонны с классическими капителями. Три покоятся на львах, три - на львицах, превосходно вырезанных в разных позах. Небольшой выступ на северной стороне кафедры поддерживает орла, стоящего на колонне и расправляющего крылья, чтобы нести раскрытую книгу. На арке над входом на лестницу возвышается голова Сигельгайты, жены Никколы Руфоло, пожертвовавшего кафедру церкви, выполненная в стиле римского декаданса, между двумя медальонами с профилями в низком рельефе.^[411] Материал всего здания - светлый белый мрамор, украшенный мозаикой и выполненный в виде красивых завитков из листьев аканта и других романских украшений. Надпись "*Ego Magister Nicolaus de Bartholomeo de Fogia Marmorarius hoc opus feci*"; и другая "*Lapsis millenis bis centum bisque trigenis XPI. bis senis annis ab origine plenis*" указывают имя художника и дату создания работы.

Трудно понять, как кто-либо мог проследить такое сходство между этим прямоугольным амвоном и шестиугольной конструкцией Пизанского баптистерия, которое оправдывало бы их утверждение о том, что оба являются произведениями одной и той же школы. Кафедра Никкола да Фоджа существенно не отличается от других амвонов Италии — от нескольких, например, в Амальфи и Равелло; в то время как отличительные черты творчества Никколы Пизано - сочетание классически проработанных барельефов с готическими принципами построения, чувство художественного единства в композиции групп, мастерство пластической формы и обособленные аллегорические фигуры — заметны лишь по их полному отсутствию в нем. Что остается в качестве сходства, так это скульптурная утонченность портрета Сигелгайты, вполне достойная резца самого Пизано. Это, однако, всего лишь тонкая точка, на которой можно основать столь большую пирамиду чистых предположений. Конечно, мы должны искать происхождение Никколы Пизано не в Равелло или Фодже, а в другом месте.

Почему же тогда мы должны отвергать традицию в данном случае? Господа. Кроу и Кавалькасель отвечают: потому что скульптура ни одного тосканского города до его периода не была достаточно хороша, чтобы привести к нему. Тем не менее, это можно оспорить; и в любом случае будет нелегко доказать с помощью главы Равелло в Сигельгайте, что на юге существовала более продвинутая школа. Дело в том, что искусство резчиков по камню или *раморников* никогда полностью не угасало со времен римского величия; не было у Никколы и уважаемых предшественников в самом городе Лукка, где он создал первый шедевр современной скульптуры. Например, круглый шрифт S. Frediano, украшенный горельефными фигурами работы некоего Роберта XII века, сочетает в себе романский маньеризм с *наивностью* средневековой фантазии. Я мог бы указать, в частности, на двух рыцарей, восседающих на одном коне в сопровождении фараона, пересекающего Красное море, как на пример успешной попытки уйти от формализма пришедшего в упадок стиля. В то же время общий эффект рельефной работы этого шрифта прекрасен; мы также не можем не заметить, что художник сохранил некоторую долю классического чувства грандиозности и монументальности композиции. Гораздо менее примечательным, но все же не вызывающим полного презрения, является барельеф Бидуина над боковой дверью церкви Святого Сальваторе в Лукке. Что Никкола, несомненно, добавил от себя к стилю этих продолжателей мертвой традиции, так это чувство красоты классических произведений в добрую эпоху и благодаря этому более совершенное сочувствие природе. Именно в этот момент старая история о саркофаге графини Беатриче передает не только букву, но и дух факта. Гений Никколо, не менее яркий и животворящий, чем гений Джотто, привнес в жесткую и формальную манеру его непосредственных предшественников истинную природу и истинное искусство. Между барельефом Святого Сальваторе и барельефом над северной дверью Кафедрального собора в Лукке действительно широкая пропасть, но такую, которую мог бы преодолеть одним прыжком мастер, в душу которого запала красота произведения греческого искусства и который при рождении получил дар творческого гения.

СНОСКИ:

[408]

История живописи в Италии, том i, глава iv.

[409]

Цит. по изданию. стр. 127, примечание.

[410]

Цит. по: стр. 127.

Мистер Перкинс, следуя предложению Пансы в его *"Истории Антиреспубликанской войны"*, склонен думать, что эта голова представляет не Сигельгаиту, а Джоанну II. из Неаполя и, следовательно, более чем на столетие старше по времени, чем кафедра. См. *Итальянские скульпторы*, стр. 51.

ПРИЛОЖЕНИЕ II

Сонеты Микеланджело

После смерти Микеланджело рукописи его сонетов, мадригалов и других стихотворений, написанных в разные периоды его жизни и хорошо известных его близким друзьям, перешли в руки его племянника Лионардо Буонарроти. От Лионардо они перешли к его сыну, Микеланджело, который сам был известным поэтом. Этот внучатый племянник скульптора подготовил их к печати и подарил миру в 1623 году. Под его редакцией общепринятая версия стихотворений просуществовала до 1863 года, когда синьор Чезаре Гуасти из Флоренции, получив доступ к оригинальным рукописям, опубликовал критическое издание, сохранив все особенности автографа и добавив пересказ в прозе для пояснения текста.

Младший Микеланджело, работая в эпоху литературного педантизма и моральной щепетильности, считал своим долгом усовершенствовать стиль своего великого предка и убрать намеки, которые могут быть неверно истолкованы невеждами. Поэтому вместо того, чтобы дать точную расшифровку оригинальных стихотворений, он решил смягчить их резкость, убрать неясность, усилить, транспонировать и исказить в соответствии со своими собственными представлениями о синтаксисе, вкусе и риторике. На дантовской грубоватости Микеланджело он привил красоту семнадцатого произведения Петрарки; и там, где, по его мнению, мораль стихотворений была сомнительной, особенно в случае тех, что были адресованы Кавальери, он без колебаний вносил такие изменения, которые разрушали их очевидный замысел. Чтобы понять эффект этого метода, необходимо всего лишь сравнить автограф, напечатанный Гуасти, с версией 1623 года. В сонете xxxi, например, две копии совпадают только в одной строке, в то время как остальные тринадцать искажены и украшены излишним тщеславием чрезмерно скрупулезного, но не слишком добросовестного редактора 1623 года. ^[412]

Стихи Микеланджело, даже после того, как его внучатый племянник попытался привести их к ясности и порядку, всегда считались неясными и раздражительными. Нельзя также утверждать, что они становятся более гладкими и ясными благодаря восстановлению истинных прочтений. Напротив, множатся случаи грамматических ошибок, резких сокращений, натянутых метафор и неполных выражений. Трудность понимания смысла скорее возрастает, чем уменьшается, и препятствия на пути переводчика становятся еще более непреодолимыми, чем казалось Вордсворту. ^[413] Поскольку это, несомненно, так, ценность издания Гуасти для учеников Микеланджело, тем не менее, неоценима. Сейчас мы впервые читаем то, что на самом деле

написал величайший человек шестнадцатого века, и можем проникнуть без вмешательства фиктивной завесы в святилище его собственных мыслей и чувств. Его сонеты являются лучшим комментарием к уединенной жизни Микеланджело и к его возвышенному идеалу искусства. Эти размышления помогли мне выбрать те, которые сейчас предлагаются на английском языке в качестве иллюстрации к главе этого тома, посвященной биографии их автора.

Хотя даты сочинений Микеланджело являются предположительными, можно предположить, что два сонета о Данте были написаны, когда он сам находился в изгнании. Мы знаем, что, находясь в доме Джан Франческо Альдоврандини в Болонье, он проводил часть своего времени, читая Данте вслух своему покровителю;^[414] и возмущение, выраженное против Флоренции, тогда как всегда непостоянной и неблагодарной, *gente avara, invidiosa, e superba*, используя собственные слова Данте, кажется подходящей для периода справедливого негодования. До сих пор нет уверенности, что они относятся к 1495 году, поскольку на протяжении всей своей долгой жизни Микеланджело был занят Данте. История, рассказанная о нем в 1506 году, вместе с диалогами, переданными Донато Джаннотти, доказывают, что его сограждане считали его авторитетом в понимании смысла "Божественной комедии".^[415] В 1518 году, когда Флорентийская академия обратилась к Льву X. с просьбой перевезти кости Данте из Равенны во Флоренцию, Микеланджело подписал документ и предложил воздвигнуть статую, достойную поэта.^[416] Насколько глубоко изучение Данте повлияло на его искусство, видно не только в нижней части "Страшного суда": мы чувствуем этот источник сурового и возвышенного вдохновения в его стиле в целом; мы также не можем подсчитать, что потерял мир, когда его том рисунков, иллюстрирующих "Божественную комедию", погиб в море.^[417] Следовательно, два следующих сонета, когда бы они ни были написаны, могут быть восприняты как выражение его устоявшихся чувств к первому и величайшему из итальянских поэтов:^[418]—

DAL CIEL DISCESE

С небес сошел его дух, облаченный в глиняные одежды

Наступили царства справедливости и милосердия,

Затем воскрес живой человек, чтобы взглянуть на Бога,

Чтобы он мог сделать правду ясной как день.

За ту чистую звезду, что озарила его лучом

Недостойное гнездо, где я родился,

Весь огромный мир стал бы предметом презрения;

Никто, кроме его Создателя, не может заплатить должок гердону.

Я говорю о Данте, чье высокое произведение остается неизменным

Неизвестный, не удостоенный почестей этого неблагодарного вывода,

Которые только справедливым людям отказывают в заработной плате.

Будь я только им! Рожден для подобных затяжных мук,

Против его изгнания в сочетании с его благом

Я бы с радостью изменил лучшее наследие мира!

QUANTE DIRNI SI DE'

Ни один язык не может сказать о нем того, что следовало бы сказать,
Ибо для слепых глаз его великолепие сияет слишком сильно;
Легче винить тех, кто причинил ему зло,
Чем высказать ему наименьшую похвалу золотыми устами.

Он был смелым, чтобы исследовать место боли,
Затем воспарили к Богу, чтобы учить наши души песней;
Небесные врата открылись, чтобы нести его ноги вперед,
Вопреки его справедливому желанию его страна рухнула.
Я называю ее неблагодарной, и к ее собственной боли
Кормилица несчастья; в знак прими это,
Что всегда к лучшим она относится с большим презрением:
Среди тысячи доказательств пусть останется одно;
Хотя никогда не было судьбы более несправедливой, чем его,
Равного ему или лучше его никогда не было на свете.

Относительно даты двух следующих сонетов сомнений меньше. Первое было явно написано, когда Микеланджело страдал из-за жестокого обращения, которому он подвергся со стороны Джулиуса. Вторая, написанная в Риме, интересна как единственное имеющееся у нас доказательство того впечатления, которое произвели на него аномалии папского правления. Здесь, в столице христианского мира, пишет он, святыни продаются за деньги, которые используются на войне, а понтифик, *кель нель мантио*, парализует силы скульптора, отказывая ему в приеме на работу. ^[419]

SIGNOR, SE VERO È

Мой Господин! если когда-либо древний соу говорил правду,
Послушайте то, что говорит: кто может, тот никогда этого не сделает.
Lo! ты все еще прислушиваешься к басням,
Награждение тех, кто ненавидит имя истины.

Я твой батрак и был им с юности —

Твой, подобный лучам, которые заполняют солнечный круг;

И все же о напрасной трате моего дорогого времени ты не думаешь ни о чем плохом

Чем больше я тружусь, тем меньше трогаю твою рут.

Когда - то это была моя надежда возвысить меня на твой рост;

Но все дело в равновесии и мощном мече

Справедливости, а не ложного Эха, вот что нам нужно.

Небеса, как кажется, насаждают добродетель, несмотря на

Здесь, на земле, если это будет нашей наградой —

Искать плоды на деревьях, слишком сухих для размножения.

QUA SI FA ELMI

Здесь шлемы и мечи сделаны из чаш:

Крови Христовой продается столько, что хватает на квартиру:

Его крест и шипы - копья и щиты; и короткие

Должно пройти время, прежде чем даже его терпению придет конец.

Нет, пусть Он больше не приходит повышать плату

О неопишемом мошенничестве и святотатстве!

Ибо Рим до сих пор убивает и продает Его при дворе,

Где закрыты пути для справедливого приумножения добродетели.

Сейчас самое подходящее время для меня наскрести клад,

Видя, что работа и выгода исчезли; в то время как он

Та, кто носит эту мантию, по-прежнему моя Медуза.

Может быть, на небесах бедность - это удовольствие:

Но на что мы надеемся в этой лучшей жизни,

Когда благословенное знамя не ведет ни к чему, кроме зла?

Третий сонет этого периода задуман как наполовину бурлескный и, следовательно, составлен *кодой*, как итальянцы описывают удлинённую форму заключения. Она была написана, когда Микеланджело расписывал крышу Сикстинской капеллы, и отправлена его другу Джованни да Пистойя. Воздействие этой работы, как рассказывает нам Вазари, на его зрение было настолько пагубным, что в течение некоторого времени после её завершения он мог читать, только подняв книгу или манускрипт над головой и глядя вверх. ^[420]

I' HO GIÀ FATTO UN GOZZO

Я заработал зоб, живя в этой берлоге...

Как кошки из стоячих ручьёв в Ломбардии,

Или в какой другой стране они должны быть —

Который подтягивает живот ближе к подбородку:

Моя борода вздымается к небесам, мой затылок втягивается внутрь,

Зафиксировано на моем позвоночнике: видна моя грудная кость

Растет, как арфа: богатая вышивка

Поливает мое лицо густыми и тонкими каплями с кисточки.

Мои чресла вдавливаются в живот, как рычаги, скрежещущие;

Моя ягодица, как крупа, выдерживает мой вес;

Мои ноги неуправляемо блуждают туда-сюда;

Спереди моя кожа становится рыхлой и длинной; сзади,

При сгибании она становится более тугой и прямой;

Отступая назад, я напрягаюсь, как сирийский лук:

Откуда ложь и причудливость, я знаю,

Должно быть, это плод косоглазия мозга и глаз;

Потому что я не смогу прицелиться из пистолета, который наклоняется наперекосяк.

Тогда давай, Джованни, попробуй

Чтобы поддержать мои мертвые картины и мою славу;

С тех пор, как я скверно живу, живопись - мой позор.

Большинство сонетов посвящено любви и красоте, задумано в духе возвышенного платонизма. Предполагается, что они были написаны в последний период его жизни, когда ему было около шестидесяти лет; и хотя мы не знаем наверняка, кому они в каждом конкретном случае были адресованы, они могут быть использованы в подтверждение того, что я сказал о его восхищении Витторией Колонна и Томмазо Кавальери. ^[421] Нижеследующее, с несколько неясной

адаптацией платоновской теории творения к его собственному искусству, вероятно, было написано вскоре после смерти Виттории Колонны. ^[422]

SE 'L MIO ROZZO MARTELLO

Когда мой грубый молот ударит по упрямому камню

Придает человеческую форму, то ту, то эту, по желанию,

Следуя за его рукой, которая все еще держит ее и направляет,

Он передвигается только на ногах другого человека.

Но Тот, кто пребывает на небесах, все наполняет

С красотой, совершенной его собственными чистыми движениями;

И поскольку инструменты создают инструменты, которых раньше не было,

Его жизнь создает все, что живет, с живым мастерством.

Теперь, благодаря этому, каждый удар становится еще лучше

Чем ближе к кузнице, тем выше она поднимается,

Ее душа, оживившая мою, устремилась к небесам:

Поэтому я нахожу, что моему труду никогда не будет конца,

Если Бог, великий творец, отрицает

Тот инструмент, который раньше был моим единственным помощником.

Следующее особенно ценно, поскольку доказывает, с каким сильным религиозным рвением Микеланджело обращался к поклонению интеллектуальной красоте. Он единственный в тот век чувственности и анимализма пронзил форму плоти и искал заключенную в ней божественную идею: ^[423] —

PER RITORNAR LÀ

Как та, кто вновь обретет свой дом света,

Твой облик бессмертен для этой тюрьмы

Снизошел, как ангел жалобный,

Исцелить все сердца и сделать весь мир светлым.

Именно это поработщает мое сердце любовным восторгом,

Не твой ясный лик красотой славен;

Ибо тот, кто питает добродетель, все равно сделает выбор

Любить то, чего не могут испортить ни годы, ни смерть.

Так всегда бывает с вещами высокими и редкими,
Сотворенный в поте лица природой; небеса над головой
Изливает на их рождение благословения своего расцвета;
И Бог не соизволил явить Себя где-либо еще
Яснее, чем в возвышенных человеческих формах;
Которые, поскольку они изображают Его, вызывают мою любовь.
Одна и та же платоническая тема слегка различается в двух следующих сонетах: ^[424]—

SPIRTO BEN NATO

Избранная душа, в которой, как в зеркале, мы видим,
Отраженный в твоей чистой и нежной форме,
Какие красоты могут создать небеса и природа,
Образцом всех их работ предстоит стать!
Прекрасная душа, в которой любовь, жалость, благочестие,
Нашел дом, судя по твоему внешнему состоянию
Мы ясно читаем, и мы такие редкие и великие
Чтобы они никого другого не украшали так, как тебя!
Любовь берет меня в плен; красота связывает мою душу;
Жалость и сострадание в их кротких глазах
Пробуди в моем сердце надежду, которую не обманешь.
Какой закон, какая судьба, какой контроль пал,
Какую жестокость, поздно или скоро, отрицает
Что смерть должна пощадить столь совершенное совершенство?

DAI DOLCE PIANTO

От сладких стенаний к горьким радостям, от покоя
Вечное для краткого и пустого перемирия,
Как я пал! - когда мы теряем истину,

Простое чувство переживает дорогую кончину нашего разума.

Я не знаю, породило ли это болезнь мое сердце,

Это становится еще приятнее с ростом использования;

Или же твое лицо, твои глаза, в которых оттенки

И райские огни вызывают экстаз.

Твоя красота - не смертная вещь; она была послана

С небес на небеса, чтобы сделать нашу землю божественной:

А потому, хотя я и расточаю, сжигаю, я доволен;

Ибо что мне оставалось делать в твоих глазах, кроме как тосковать?

Если Сам Бог таким образом управляет моей судьбой,

Кто, когда я умру, сможет возложить вину на тебя?

Следующий опечален старостью и смертью. Любовь уступила место благочестию, и о нем помнят только как о том, что было раньше. Тем не менее, по форме и ощущениям это одно из самых красивых произведений в серии, предположительно относящееся к Виттории Колонна:

[\[425\]](#)___

TORNAMI AL TEMPO

Верни то время, когда слепое желание вырвалось на свободу,

Со слишком ослабленными удилами и поводьями, чтобы обуздать его полет;

Верни скрытое лицо, когда-то сиявшее, как у ангела,

Что скрывает от меня в земле все прекрасное;

Верни те путешествия, которые дались тебе с таким трудом,

Такой трудный - медленный для того, чьи волосы седые;

Эти слезы и пламя, которые в одной груди соединяются;

Если ты еще раз насытишься мной!

И все же люби! Предположи, что это правда, что ты процветаешь

Только на горьких медовых росинках слез,

Невелика выгода тебе от слабого старика.

Моя душа, которая стремится к другому берегу,

Отгоняет твои стрелы стрелами более святых страхов;

А огонь плохо питается головнями, которые не раздувает никакое дыхание.

После этого остается только процитировать знаменитый сонет, использованный Варчи для своей диссертации, самое известное из всех стихотворений Майкла Анджело. ^[426] Мысль такова: подобно тому, как скульптор высекает из мраморной глыбы форму, которая скрыта внутри, так и влюбленный должен извлечь из сердца своей дамы жизнь или смерть своей души,

NON HA L'OTTIMO ARTISTA

Лучший из художников и не думает выставляться напоказ

Который грубый камень в своей лишней оболочке

Не включает в себя: разрушить мраморное заклание

- Это все, на что способна рука, обслуживающая мозг.

Я избегаю зла, я ищу добра, несмотря ни на что

В тебе, прекрасная леди, гордая, невыразимая,

Скрыта ложь: но искусство, которым я так хорошо владею

Действует вопреки моим желаниям и унижает меня.

Поэтому ни любовь, ни твой трансцендентный лик,

Ни жестокости, ни богатства, ни презрения,

Причина моего несчастья, ни судьбы, ни предначертания:

Ибо в сердце своем ты несешь смерть и благодать

Заклученный вместе, и мой никчемный мозг

Может вызвать только смерть, чтобы она питалась мной.

Огонь юности не угас, как мы чувствуем, прочитав эти последние сонеты. Действительно, есть почти патетическая интенсивность страсти в возвращении мыслей Микеланджело к возвышенной любви на краю могилы. Не менее важны в своем влиянии на его душевное состояние сонеты, адресованные Кавальери; и хотя его современный редактор уклоняется от буквального толкования их, я убежден, что мы должны принять их просто как выражение уважения художника достоинству и красоте превосходного молодого человека. Два сонета, которые я собираюсь процитировать далее ^[427] были написаны, по прямому свидетельству Варчи, для Томмазо Кавальери, "в котором, — это слова Варчи, — я обнаружил, помимо несравненной личной красоты, столько очарования природы, таких превосходных способностей и таких изящных манер, что он заслуживал и продолжает заслуживать того, чтобы его любили тем сильнее, чем больше он любил". это известно". Игра слов с именем Кавальери в последней строке первого сонета, свидетельство Варчи и косвенный свидетель Кондиви, вместе с собственными письмами Микеланджело, ^[428] на мой взгляд, достаточны, чтобы оправдать объяснение, которое я дал выше. Я также не думаю, что сомнения, высказанные Гуасти относительно намерения сонетов, ^[429] или любопытная теория Готти о том, что письма, хотя и были адресованы Кавальери, предназначались для Виттории Колонна, ^[430] гораздо более

достойны репутации Микеланджело, чем процесс искажения, в результате которого стихи стали неразборчивыми в издании 1623 года.

A CHE PIÙ DEBB' IO

Почему я должен стремиться ослабить сильное желание
С еще большим количеством слез и ветреных слов горя,
Когда небеса, ни поздно, ни скоро, не посылают облегчения
Душам, которых любовь окутала огнем?
Зачем моему ноющему сердцу стремиться к смерти
Когда все должны умереть? Нет, невероятной смертью
Для этих глаз это было бы одновременно и сладко, и недолго,
Поскольку в моей сумме горестей все радости заканчиваются!
Следовательно, потому что я не могу уклониться от удара
Я скорее ищу, говорю, кто должен править моей грудью,
Мечущаяся между радостью и горем?
Если бы только цепи и оковы могли сделать меня благословенным,
Неудивительно, что я иду один и нагой
Пленник и раб вооруженного рыцаря сознался.

VEGGIO CO' BEI VOSTRI OCCHI

В твоих прекрасных глазах я вижу чарующий свет,
В поисках которого мои собственные слепые глаза тщетно всматривались бы;
Ноша, которую я несу, осталась у твоих ног
Которые мои хромы ноги находят слишком сильными для меня;
Бескрылый, на твоих крыльях я лечу вперед;
Вознесенный к небесам твой дух побуждает меня напрягаться;
Когда угодно, я краснею и снова бледнею,
Замерзай на солнце, гори под морозным небом.
Твоя воля включает в себя и является господом моей;
Моим мыслям в твоём сердце дана жизнь;
Мои слова начинают повторять твоё дыхание:

Я подобен луне, которая не может сиять

Одни; ибо вот! наши глаза ничего не видят на небесах

Спаси то, что освещает живое солнце.

Более сомнительно, правомерно ли нам относить следующую пару к серии Кавальери. Однако они, по-видимому, проистекают из сходного настроения ума поэта. ^[431]

Это КАСТОВАЯ ЛЮБОВЬ

Если любовь будет целомудренной, если добродетель победит зло,

Если судьба свяжет обоих влюбленных едиными узами,

Если кто-то из-за горя другого впадает в уныние,

Если обоими управляет одна жизнь, одна воля;

Если в двух телах все еще торжествует одна душа,

Поднимая двоих с земли на запредельные небеса,

Если полюбить одним ударом и одной золотой палочкой

Обладают силой обе пораженные груди пронзать и возбуждать;

Если друг друга любишь, сам виноват,

С таким восторгом, таким вкусом и так хорошо,

Что оба они объединяют свои воли к одной единственной цели;

Если бы тысячи этих мыслей были все мыслями исходящими

Не могут рассказать ни о малейшей частичке своей твердой любви;

Скажите, может ли простая сердитая злоба распутать этот узел?

COLUI CHE FECE

Тот, кто предопределил, когда только начался мир,

Время, которого не было до часа творения,

Разделил его и наделил солнце огромной силой

Править одним, луну охватывать другим:

Отсюда судьба, изменчивый шанс и запрет фортуны

Неужели в один миг на смертных обрушился ливень:

Мне они отдали тьму в приданое;

Мрачен был мой удел с тех пор, как я стал мужчиной.

Я сам всегда являюсь своей собственной подделкой;

И по мере того, как глубокая ночь становится все более тусклой и тусклым,

Итак, я должен сожалеть еще о большем количестве ошибок:

Между тем это утешение для моей души сладостно,

Чтобы моя черная ночь прояснила солнце

Которая при твоём рождении была дана, чтобы прислуживать тебе.

Сонет, написанный для Луиджи дель Риччо по случаю смерти его друга Чеккино Браччи, любопытен из-за своего тщеславия. ^[432] Майкл Анджело говорит: "Чеккино, которого ты любила, мертв; и если я должен написать его портрет, я могу сделать это, только нарисовав тебя, в ком он все еще живет". Здесь мы снова прослеживаем платоновскую концепцию любви как чего-то иного, если не духовного, и красоты как формы, которая обретает свое бессмертие в душе любящего. Этот Чеккино был мальчиком, который умер в возрасте семнадцати лет. Микеланджело написал свой эпикедион в стихах нескольких столетий, которые распространял среди своих друзей в форме того, что он называет *полицини*, как будто это были пустяки.

A PENA PRIMA

Едва ли я в первый раз увидел его глаза

Которые для твоих живых глаз - жизнь и свет,

Когда, наконец, закрывается в страшную ночь смерти

Он открыл их о Боге в Раю.

Я знаю это и плачу, слишком поздно поумнев:

Но вина была не моя, ибо смерть обрушилась со злобой

Лишил мое желание этого высшего наслаждения,

Который в твоей лучшей памяти никогда не умрет.

Поэтому, Луиджи, если это моя задача

Создать неповторимую улыбку Чеккино в камне

Теперь, когда земля сделала его тусклым навсегда,

Если возлюбленный внутри любящего сияет,

Поскольку искусство без него не может работать само по себе,

Тебя я должен вырезать, чтобы рассказать о нем миру.

В противовес философской неясности многих процитированных до сих пор сонетов, я помещаю следующее обращение к "Ночи" — безусловно, одному из самых красивых и характерных сочинений Микеланджело, поскольку оно также наиболее прозрачно по стилю ^[433]:—

O NOTT', O DOLCE TEMPO

О ночь, о сладостный, хотя и мрачный отрезок времени!—

Все вещи обретают покой в конце своего путешествия —

Тот, кто восхвалял тебя, хорошо постигает;

И тот, кто чтит тебя, обладает высшей мудростью.

Наши заботы ты можешь успокоить возвышенно,

Ибо роса и тьма - друг мира;

Часто рядом с тобой в мечтах, рожденных свыше, Я вхожу

С земли на небеса, куда я все еще надеюсь взобраться.

Ты тень Смерти, через которую душа, наконец,

Избегает боли и печали, враждебных сердцу,

В ком скорбящие находят свое последнее и верное утешение!

Ты возвращаешь силу нашей страдающей плоти,

Высуши наши слезы, успокой каждого умного,

Очищение душ чистых от горя.

Религиозные сонеты были прибереганы напоследок. Они были написаны в преклонном возрасте, когда возродились ранние впечатления от учения Савонаролы и когда Микеланджело стал относиться даже к своему искусству и красоте, которые он любил, как к ловушке. Если бы мы не принимали во внимание благочестие, выраженное во всей его переписке, их аскетический тон и раскаяние, на которые они, по-видимому, указывают, передали бы болезненное чувство уныния и разочарования. Как бы то ни было, они кажутся мне естественными высказываниями глубоко набожного и несколько меланхоличного человека, в котором религия превзошла все другие интересы, и который, переосмысливая свою прошлую жизнь, полную славы и тяжелого труда, приходит к выводу, что единственной реальностью является Бог. Две первые из этих композиций адресованы Джорджо Вазари. ^[434]

GIUNIO È GIÀ

Теперь моя жизнь пересекла бурное море

Как хрупкий барк достиг того широкого порта, где все

Повелеваются до того, как наступит страшный суд,

О добрых или злых поступках для уплаты пошлины.

Теперь я хорошо знаю, насколько приятна эта фантазия

Который сделал мою душу почитательницей и рабыней

Земного искусства тщетно; как преступно

Это то, к чему все люди стремятся неохотно.

Те любовные мысли, которые были так легко одеты,

Что они собой представляют, когда двойная смерть близка?

Одного я знаю наверняка, другого боюсь.

Ни живопись, ни скульптура теперь не могут усыпить бдительность

Моя душа, которая обращается к Его великой любви на небесах,

Чьи руки были распростерты, чтобы обнять нас на кресте.

LE FAVOLE DEL MONDO

Мирские басни были украдены

Время, которое у меня было для размышлений о Боге;

Его светлость похоронен глубоко под землей забвения,

Откуда всегда прорастает злосчастный урожай грехов.

То, что делает другого мудрым, сбивает меня с пути истинного,

Медленно соображаю, по какому дурному пути я ступил:

Надежда угасает, но желание все еще восходит, чтобы Бог

Пусть это освободит меня от любви к себе, от моего верного разложения.

Сократить половину моего пути с земли на небеса?

Дорогой Господь, я не могу даже наполовину подняться,

Если Ты не поможешь мне в этом паломничестве:

Научи меня ненавидеть мир, который так мало стоит,

И все те прекрасные вещи, которые я когда-то ценил;

Что бесконечная жизнь, а не смерть, может быть моей платой.

Та же нота прослеживается в следующем, дышащем духом Покаянного псалма: ^[435]—

CARICO D' ANNI

Отягощенный годами и полный греховности,
С укоренившимся дурным обычаем,
Я страшусь обеих смертей, которые ждут меня совсем близко,
Но не менее ядовитыми мыслями питаю мое сердце.
Никакой силы я не нахожу в собственной слабости
Изменить или жизнь, или любовь, или использование, или судьбу,
Если только Твое небесное руководство не придет, хотя и с опозданием,
Который только помогает и сохраняет наше ничтожество.
Этого недостаточно, дорогой Господь, чтобы заставить меня тосковать
К тому небесному дому, где все еще живет моя душа
Может быть создан заново, а не, как прежде, из ничего:
Нет, прежде чем Ты снимешь с нее смертное облачение, повернись
Мои шаги к крутому подъему, весь этот
И она может предстать чистой перед Твоим лицом.

Читая два следующих, мы можем вспомнить, что в конце своей жизни Микеланджело был занят эскизами картины с изображением Распятия, которую он так и не выполнил, хотя подарил рисунок Христа на кресте Виттории Колонна; и что его последней работой из мрамора была незаконченная "Пьета" в Кафедральном соборе Флоренции. ^[436]

SCARCO D' UN IMPORTUNA

Освободившись от бремени, наболевшего и тяжелого,
Дорогой Господь, освободись от этого утомительного мира,
Как хрупкая кора, Я поворачиваюсь к Тебе боком,
Как из свирепой бури в спокойную страну.

Твои шипы, Твои ногти и обе кровоточащие руки,
С Твоим кротким, нежным, жалостливым лицом, обеспечь
Обещание помощи и милосердия умножилось,
И надеюсь, что моя душа все еще может оставаться в безопасности.

Пусть Твои святые глаза не будут предназначены только для того, чтобы видеть
Мое злое прошлое, Твои наказанные уши слышат
И протяни руку правосудия к моему преступлению:
Пусть только Твоя кровь прольется и поможет мне,
Получая более совершенное прощение, лучшее настроение
С возрастом я становлюсь все старше, а время увеличивается.

ЛЮДИ БЕЗ МЕХА ЛГУТ

Не менее ликующий, чем пораженный диким горем
Видеть погибшими не их, а Тебя,
Были ли те блаженнейшие души, когда Ты был выше солнца
Воскресил ли ты, умирая, людей, которые лежали так низко:
Ликуйте, поскольку свободны от всех бед, которые проистекают
От их первой ошибки был выигран род Адама;
Жестоко поражен, ибо в муках лютей Божий сын
Служил слугам на жестоком кресте внизу.
Небеса показали, что она знала Тебя, кем Ты был и откуда,
Закрывает глаза над расколотов землей;
Горы задрожали, и моря встревожились:
Он вывел Отцов из тьмы ада густой:
Муки проклятых извергов удвоились:
Радовался только тот, кто получил крещение.
Сборник его стихотворений завершается еще одним сонетом в том же возвышенном тоне
молитвы, веры и надежды на Бога. ^[437]

MENTRE M' ATTRISTA

Среди усталости и горя я нахожу немного бодрости
Думая о прошлом, когда я вспоминаю
Моя слабость и мои грехи, и я посчитаю все
Напрасный расход дней, которые исчезают:
Это ободряет, делая "прежде чем я умру" более понятным

Хрупкость того, что мужчины называют восторгом, ошибочно;

Но мне грустно думать, как редко я падаю

Божья благодать и милосердие в последний год жизни.

Ибо, хотя Твои обетования и исполняются нашей верой,

И все же, Господи, какой человек отважится поддерживать

Эта жалость оправдывает наше долгое пренебрежение?

И все же, судя по Твоей пролитой крови, мы прекрасно знаем

Как безмерна была Твоя мученическая боль,

Как безмерны дары, которых мы осмеливаемся ожидать.

От мысли о Данте, через Платона, к мысли о Христе: так привело нас изучение сонетов Микеланджело. Микеланджело обычно жил в общении с этими высочайшими душами, ибо он происходил из их рода и, подобно им, всю жизнь был чужаком на земле.

СНОСКИ:

[412]

См. *Книгу Гуасти "Иней Микеля Аньоло Буонарроте"*, Флоренция, 1863, стр. 189. В дальнейшем будут делаться ссылки на это издание.

[413]

"Я могу переводить и переводил две книги Ариосто со скоростью почти сто строк в день; но Микеланджело вложил так много смысла в столь малое пространство, и этот смысл иногда настолько превосходит сам по себе, что трудность перевода показалась мне непреодолимой". — Примечание к английской версии "Некоторых сонетов Микеланджело" Вордсворта.

[414]

См. выше, стр. [285](#).

[415]

Смотрите "Жизнь Готти", стр. 48, и "Работы Джаннотти" (Флоренция, Ле Монье, 1850), цитируемые Готти, стр. 249-257.

[416]

См. Приложение к "Жизни Готти", № 25.

[417]

Смотрите "Жизнь Готти", стр. 256.

[418]

Гаусти, стр. 153-155.

[419]

Гаусти, стр. 156, 167.

[420]

Гаусти, стр. 158.

[421]

См. выше, стр. 317-319.

[422]

Гаусти, стр. 226.

[423]

Гаусти, стр. 218.

[424]

ib. стр. 182, 210.

[425]

Гуасти, стр. 212.

[426]

Поставлено перед Флорентийской академией в 1546 году. Сонет см. в Guasti, стр. 173, и стр. lxxv. диссертацию. Смотрите также Gotti, стр. 249, замечания Микеланджело по поводу последнего.

[427]

Гуасти, стр. 189, 188.

[428]

См. *Архивио Буонарроти*; и выше, стр. 318, примечание 2.

[429]

Иней, стр. xlv.

[430]

Жизнь Готти, стр. 231-233.

[431]

Гуасти, стр. 190-202.

[432]

lb. стр. 162.

[433]

Гуасти, стр. 205.

[434]

Гуасти, стр. 230-232.

[435]

Гуасти, стр. 244, 245.

[436]

Ib. стр. 241-245.

[437]

Гуасти, стр. 246.

ПРИЛОЖЕНИЕ III

Хронологические таблицы основных художников , упомянутых в этом Томе

Нижеследующие списки были составлены с целью помочь читателю ознакомиться с моими главами об архитектуре, скульптуре и живописи. Я включил только наиболее известные имена; и расположил их в порядке их появления на предыдущих страницах. При их составлении я обращался к Указателю к изданию Вазари Ле Моннье (1870), к "Истории живописи" Кроу и Кавалькасея и к "Словарю архитекторов" Милиции.

АРХИТЕКТОРЫ

Name	Born	Died	Page
Arnolfo di Cambio	1210	1311	45
Giotto di Bondone	1276	1337	46
Andrea Orcagna	—	about 1369	46
Filippo Brunelleschi	1377	1446	53
Leo Battista Alberti	1405	1472	53
Michelozzo Michelozzi	1391	1472	55

Benedetto da Majano	1442	1497	55
Giuliano di San Gallo	1445	1516	55
Antonio di San Gallo	1455	1534?	55
Antonio Filarete	—	1465?	56
Bramante Lazzari	1444	1514	59
Cristoforo Rocchi	—	—	60
Ventura Vitoni	—	—	60
Raffaello Santi	1483	1520	60
Giulio Romano	1499	1546	60
Baldassare Peruzzi	1481	1536	61
Jacopo Sansovino	1477	1570	61
Michele Sanmicheli	1484	1559	62
Baccio d'Agnolo	1462	1543	62
Michael Angelo Buonarroti	1475	1564	62
Andrea Palladio	1518	1580	69
Giacomo Barozzi	1507	1573	69
Vincenzo Scamozzi	1552	1616	69
Galeazzo Alessi	1500	1572	69
Bartolommeo Ammanati	1511	1592	69

СКУЛЬПТОРЫ

Name	Born	Died	Page
Niccola Pisano	after 1200	1278	74
Giovanni Pisano	about 1240	1320	81
Lorenzo Maitani	—	1330	85
Andrea Pisano	about 1273	about 1349	87
Giotto di Bondone	1276	1337	88
Nino Pisano	—	about 1360	90
Giovanni Balduccio	about 1300	about 1347	90
Filippo Calendario	—	1355	90
Andrea Orcagna	—	about 1369	90
Lorenzo Ghiberti	1378	1455	93
Giacomo della Quercia	1374	1438	93
Filippo Brunelleschi	1377	1446	93
Donatello	1366	1466	99
Andrea Verocchio	1435	1488	103
Alessandro Leopardi	—	after 1522	104

Antonio Pollajuolo	1429	1498	106
Piero Pollajuolo	1441	1489?	107
Luca della Robbia	1400	1482	107
Agostino di Duccio	—	after 1461	109
Antonio Rossellino	1427	1478?	111
Matteo Civitali	1435	1501	114
Mino da Fiesole	1431	1484	115
Desiderio da Settignano	1428	1464	116
Guido Mazzoni	—	1518	119
Antonio Begarelli	1479	about 1565	119
Antonio Amadeo	1447?	about 1520	119
Andrea Contucci	1460	1529	120
Jacopo Sansovino	1477	1570	121
Michael Angelo Buonarroti	1475	1564	122
Raffaello da Montelupo	1505	1567	123
Giovanni Angelo Montorsoli	1507	1563	123
Baccio Bandinelli	1493	1560	123
Bartolommeo Ammanati	1511	1592	123
Benvenuto Cellini	1500	1571	125
Gian Bologna	1524	1608	125

ХУДОЖНИКИ

Name	Born	Died	Page
Giovanni Cimabue	1240?	1302?	134
Giotto di Bondone	1276	1337	136
Andrea Orcagna	—	about 1369	143
Ambrogio Lorenzetti	—	about 1348	144
Pietro Lorenzetti	—	about 1350	144
Taddeo Gaddi	about 1300	1366	147
Francesco Traini	—	after 1378	149
Duccio di Buoninsegna	—	about 1320	154
Simone Martini	1285?	1344	156
Taddeo di Bartolo	about 1362	1422	157
Spinello Aretino	—	1410	157
Masolino da Panicale	1384	1447?	162
Masaccio	1402	1429	162
Paolo Uccello	1397	1475	164

Andrea del Castagno	1396	1457	165
Piero della Francesca	1420?	1506?	166
Melozzo da Forlì	about 1438	1494	166
Francesco Squarcione	1394	1474	166
Gentile da Fabriano	about 1370	about 1450	167
Fra Angelico	1387	1455	168
Benozzo Gozzoli	1420	1498	169
Lippo Lippi	1412?	1469	171
Filippino Lippi	1457	1504	173
Sandro Botticelli	1447	1510	175
Piero di Cosimo	1462	1521?	180
Domenico Ghirlandajo	1449	before 1498	181
Andrea Mantegna	1431	1506	191
Luca Signorelli	about 1441	1523	197
Pietro Perugino	1446	1524	208
Bernardo Pinturicchio	1454	1513	214
Francesco Francia	1450	1517	215
Fra Bartolommeo	1475	1517	216
Mariotto Albertinelli	1474	1515	216
Lionardo da Vinci	1452	1519	221
Raffaello Santi	1483	1520	233
Antonio Allegri da Correggio	1494?	1534	241
Michael Angelo Buonarroti	1475	1564	244
Bartolommeo Vivarini	—	after 1499	258
Jacopo Bellini	1400?	1464?	259
Gentile Bellini	1426	1507	259
Vittore Carpaccio	—	after 1519	260
Giovanni Bellini	1427	1516	261
Giorgione	1478	1511	262
Tiziano Vecelli	1477	1576	264
Paolo Veronese	1530	1588	264
Tintoretto	1512	1594	264
Giovanni Antonio Beltraffio	1467	1516	348
Marco d' Oggiono	about 1470	1530	348
Cesare da Sesto	—	about 1524	348
Bernardino Luini	about 1460	after 1530	349
Gaudenzio Ferrari	1484	1549	351

Giulio Romano	1499	1546	353
Giovanni da Udine	1487	1564	353
Perino del Vaga	1499	1547	353
Marcello Venusti	—	about 1584	355
Sebastian del Piombo	1485	1547	355
Daniele da Volterra	about 1509	1566	355
Il Parmigianino	1504	1540	356
Federigo Baroccio	1528	1612	356
Andrea del Sarto	1487	1531	357
Jacopo Pontormo	1494	1557	358
Angelo Bronzino	1502	1572	359
Il Sodoma	1477	1549	359
Baldassare Peruzzi	1481	1536	361
Domenico Beccafumi	1486	1551	361
Benvenuto Garofalo	1481	1559	361
Dosso Dossi	about 1479	1542	361
Il Moretto	about 1500	after 1556	362
Giovanni Battista Moroni	1510	1578	362
Giorgio Vasari	1511	1574	—